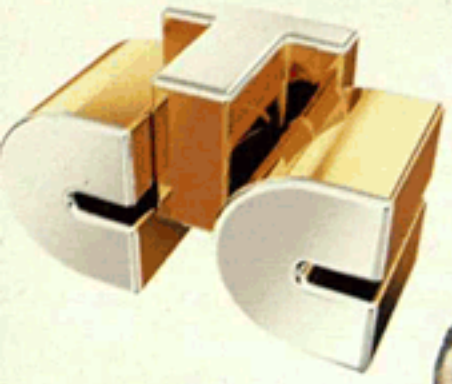
ИСКУССТВО КИНО

2005



первый развлекательный

КИНО 21:00

Большой Куш

Люди в чёрном - 2

Я РОТИ

В КИНОТЕАТРАХ С 29 СЕНТЯБРЯ

производство: ПК «Слово», 2005 г.
режиссёр: Федор Бондарчук
продюсеры: Александр Роднянский, Федор Бондарчук, Сергей Мелькумов, Елена Яцура
в ролях: Алексей Чадов, Артур Смолянинов, Артем Михалков, Константин Крюков, Иван Кокорин, Иван Николаев, Михаил Евланов, Сослан Фидаров, Михаил Пореченков, Станислав Говорухин, Федор Бондарчук, Алексей Серебряков, Андрей Краско
жанр: драма, экшн

24
k/c

искусство
кино

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Телефон (095) 151-6751. Факс (095) 151-0272. E-mail: filmfilm@mtu-net.ru 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9

❑ФЕСТИВАЛЬНОЕ КИНО: ВЫ ПОЛАГАЕТЕ, ВСЕ ЭТО БУДЕТ НОСИТЬСЯ? ВСЕ УВЕРЕНЫ, ЧТО ИХ РАБОТЫ ДОСТОЙНЫ ГЛАВНЫХ МЕЖДУНАРОДНЫХ СМОТРОВ. НО ПОПАСТЬ ТУДА МОГУТ ТОЛЬКО ЕДИНИЦЫ *РАИСА ФОМИНА* **❑ЖАНР, КАК ИЗВЕСТНО, ПАМЯТЬ КУЛЬТУРЫ СТАРЫЕ ТЕОРИИ НИКТО НЕ ОТМЕНЯЛ. «ПОБЕГ» ИХ ОТМЕНИТЬ УМУДРИЛСЯ** *АНДРЕЙ ЩИГОЛЕВ* **❑«НА ОБОЧИНЕ»: КИНО «ВУДИАЛЛЕНОВСКОГО» ТИПА КУЛЬТУРНЫЕ, ЖАНРОВЫЕ ШТАМПЫ ПЕЙН ОТШЛИФОВАЛ ДО СОСТОЯНИЯ НОВИЗНЫ, ВЫЗЫВАЮЩЕЙ ЭФФЕКТ ДЕЖА ВЮ** *ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ* **❑КАКОГО ЦВЕТА АПЕЛЬСИН? У МЕНЯ ВЫЗЫВАЕТ БОЛЬШОЕ СОМНЕНИЕ ПРАВИЛЬНОСТЬ ТОГО, ЧТО ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ НАЗЫВАЕТСЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫМ** *СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА* **❑ОН МЕКСИКАНЕЦ, И ЭТО МНОГОЕ ОБЪЯСНЯЕТ ЛУЧШИЙ СПОСОБ ОТКРЫТЬ ДВЕРЬ В ГОЛЛИВУД — ТОЛКНУТЬ ЕЕ НОГОЙ** *РОБЕРТ РОДРИГЕС* **❑АКТЕР — ЭТО ОБОЛОЧКА АКТЕР НЕ ЗНАЕТ, КАКОЙ ОН ЧЕЛОВЕК. ОН ВЫЯВЛЯЕТСЯ ТОЛЬКО В РОЛЯХ** *АЛЛА ДЕМИДОВА* **❑КИНО — ЭТО ТО, ВО ЧТО ВКЛАДЫВАЮТ ДУШУ НУЖНО ЗНАТЬ ВСЕ ПРАВИЛА, ЧТОБЫ УМЕТЬ ИХ НАРУШАТЬ** *СЕРГЕЙ МАЧИЛЬСКИЙ* **❑СМЕРШ ДЕЛАТЬ ЭТОМУ ПРЕДСТАВИТЕЛЮ ВСЕВЛАСТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ В НАШЕМ «ПОЛЧКЕ» БЫЛО СОВЕРШЕННО НЕЧЕГО. ТЕМ ОН И БЫЛ ОПАСЕН** *РОСТИСЛАВ ЮРЕНЕВ* **❑БЫЛО КОГДА-ТО ИТАЛЬЯНСКОЕ КИНО... «А Я-ТО НАДЕЯЛАСЬ ВЕРНУТЬСЯ В РИМ И СРАЗУ ПРИНЯТЬСЯ ЗА РАБОТУ, НО ТУТ В КИНО РАЗРАЗИЛСЯ УЖАСНЫЙ КРИЗИС»** *ЛУИДЖИ МАЛЕРБА. ИЗ «ПИСЕМ ОТТАВИИ»*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №6/05

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5

Фестиваль: зачем и для кого?
Беседа о современной стратегии международного фестивального движения

РЕПЕРТУАР

19

АНДРЕЙ ЩИГОЛЕВ
Случайные совпадения
«Побег», режиссер Егор Кончаловский

23

ЛИДИЯ КУЗЬМИНА
Голливуд по-русски
«Бой с тенью», режиссер Алексей Сидоров

27

НИНА ЦЫРКУН
Мимо рта
«В «Глубокой глотке», режиссеры Фентон Бейли, Рэнди Барбато

31

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
Общие места
«На обочине», режиссер Александр Пейн

36

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ
Эффект трансмукера
«Город грехов», режиссеры Роберт Родригес, Фрэнк Миллер

И М Е Н А

43

ЕЛЕНА СТИШОВА
Какой «Портрет», какой «Пейзаж»!
Лексикон Сергея Лозницы

48

СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА
Конец «документального» кино

54

В.БЕЛОПОЛЬСКАЯ
Истина где-то рядом. С кинокамерой
Творческий портрет документалиста

61

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Право на ошибку

Портрет Роберта Родригеса

Р А З Б О Р Ы

73

АЛЕКСАНДР ШПАГИН

Религия войны

Субъективные заметки о богоискательстве в кинематографе о войне

90

Громада тронулась... Куда ж нам плыть?

Суздаль-2005

О П Ы Т

105

АЛЛА ДЕМИДОВА:

«Я отказывалась от ролей, где есть только характер»

Беседу ведет Елена Кутловская

113

СЕРГЕЙ МАЧИЛЬСКИЙ:

«Если зритель чувствует в кадре запах...»

Интервью ведет Арина Абросимова

П У Б Л И К А Ц И И

119

ВЛАДИСЛАВ МИКОША

Я останавливаю время

Воспоминания фронтового оператора

144

РОСТИСЛАВ ЮРЕНЕВ

В оправдание этой жизни

Воспоминания военного летчика

Ч Т Е Н И Е

157

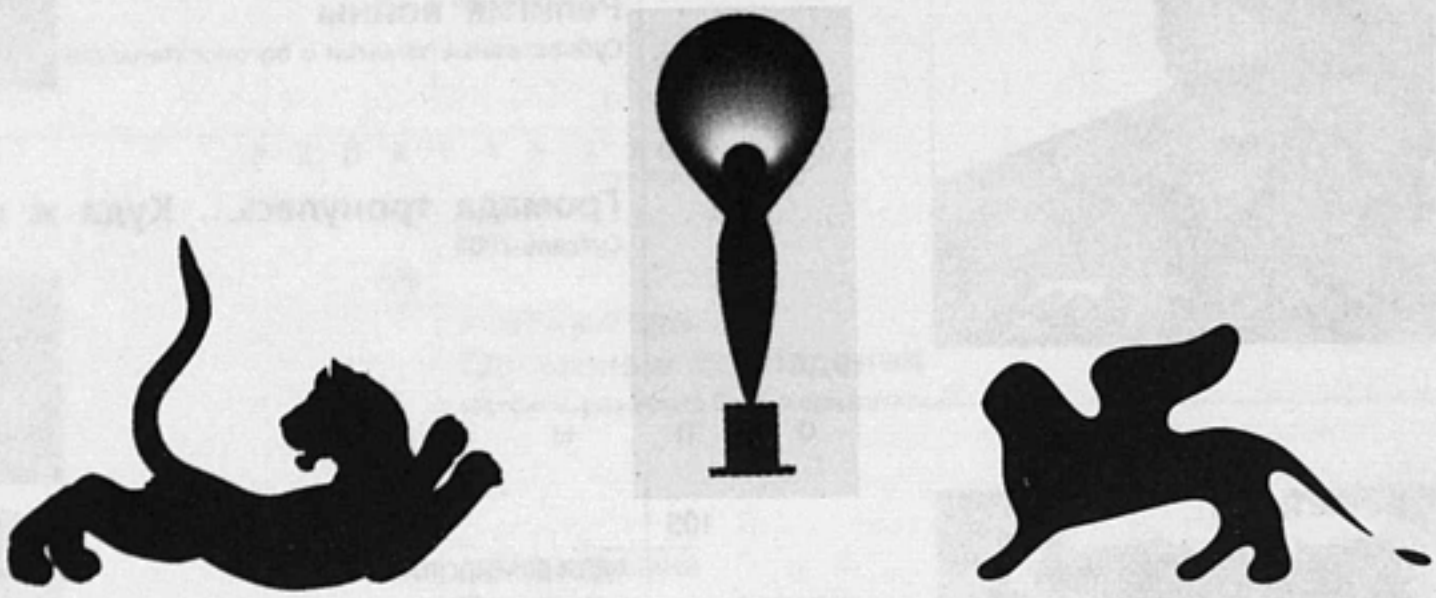
ЛУИДЖИ МАЛЕРБА

Письма Оттавии

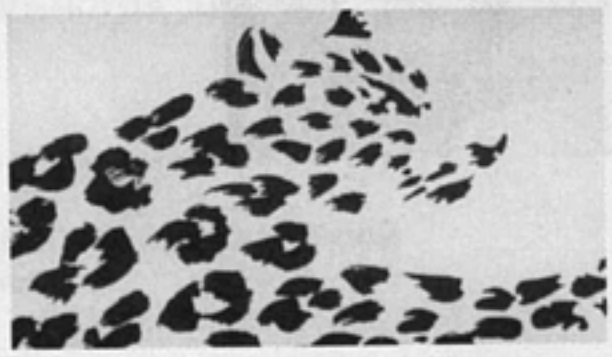
S U M M A R Y

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь



MOSTRA
INTERNAZIONALE
DEL NUOVO
CINEMA



Фестиваль: зачем и для кого?

Кончилась одна фестивальная страда — началась другая. В преддверии подробных слов о Канне и Москве, Карловых Варах и Локарно, Выборге и Сан-Себастьяне мы говорим о современной стратегии международного фестивального движения, о колебаниях киномоды, о перспективах Московского киносмотра с опытными участниками большой фестивальной игры — директором программ ММКФ Кириллом Разлоговым и генеральным директором компании «Интерсинема XXI век» Раисой Фоминой. Беседу ведут Нина Зархи и Нина Цыркун.

Нина Зархи. Без кинофестивалей уже давно нельзя представить себе мировой кинопроцесс. При спасительной незыблемости главных принципов международного фестивального движения, при его транснациональной универсальности, оно все-таки было бы невозможно без неизбежных корректив, которые вносит время. И место, где фестиваль проходит, разумеется, тоже. Ну что, казалось бы, ехать куда-то за тридевять земель, когда у себя дома (кстати, дома — не только в смысле «на родине», но и в квартире) теперь можно посмотреть все лучшее, что производится в мире? В России наконец тоже возник — или возникает — настоящий внутренний рынок: растут как грибы новые залы, появился новый зритель, дистрибьюторы покупают на корню все самое интересное. Хочется разобраться в этой сегодняшней ситуации: может, нашим продюсерам уже и на фестивали не стоит из последних сил пробиваться — может, здесь, у себя есть шанс урожай собрать? И вообще: что изменилось в фестивальной стратегии в связи с решительным поворотом кинематографа в сторону коммерчески успешного, зрелищного, массового кино — фестивали ведь привыкли открывать и поощрять эксперимент, авторство, артхаус... Заметна ли сегодня динамика — установок, приоритетов, критериев отбора, правил игры крупных и мелких мировых киносмотров? Как влияет фестиваль на киномоду, и мода — на фестивальную политику? Каковы — в этом контексте — перспективы у наших российских кинопроизводителей? Вот примерный круг вопросов, который, мы надеемся, вы так или иначе затроните, поскольку много лет успешно продвигаете: «наших — туда», «чужих, наоборот, — сюда»...

Кирилл Разлогов. Для начала несколько общих слов. Нынешнее размножение фестивалей в мире вызвано тем, что диапазон коммерческого проката за последние двадцать лет резко сократился. Все, что мы называем артхаусом, было вытеснено на очень далекую периферию, произошла монополизация проката. И во всем мире демонстрируются одни и те же двадцать филь-

«Возвращение», режиссер Андрей Звягинцев

мов, которые одновременно выпускаются на экраны. Все остальные — сто восемьдесят фильмов голливудских мейджоров, шестьсот американских картин, сделанных немейджорами, ленты, снятые во всех странах мира, в том числе семьсот индийских, показывать негде. Именно потому, что их показывать негде, возникают фестивали там, фестивали здесь, фестиваль в каждом маленьком городе и т.д. Если взять чисто американскую картину, скажем «Малышку на миллион», то ее успех в мире неизмеримо меньше по сравнению с блокбастером транснационального типа, будь то «Гарри Поттер» или «Властелин колец». В Америке ее показатели очень велики, но эта американская картина чрезвычайно ограничена в возможностях мирового успеха. И *все* американское кино так же ограничено в возможности мирового успеха, как и российское. Эта ситуация и породила множество фестивалей как в Соединенных Штатах Америки, где их сотни, причем пять или шесть чрезвычайно влиятельных, так и в Европе. Поэтому, когда говорят, что в нашей стране слишком много фестивалей, остается только смеяться. В нашей стране катастрофически мало фестивалей для того, чтобы люди в разных городах могли посмотреть то, что в Москве еще как-то можно посмотреть.

Н.Зархи. В маленькой Финляндии сто сорок пять музыкальных фестивалей, и это только летом...

К.Разлогов. В каждой развитой стране есть определенная зона собственного массового кинематографа, то есть фильмы, которые пользуются успехом у своего зрителя. Как правило, эти фильмы не экспортируются или экспортируются плохо. Лучше других экспортируютя, быть может, французские картины и только лишь потому, что там есть два-три человека, которые эту транснациональную специфику понимают. В странах с сильным националистическим духом, как, например, в Польше, свои картины могут значительно обгонять транснациональную продукцию. У нас такую роль сыграл «Ночной Дозор» — картина, сделанная под американскую продукцию.

Раиса Фомина. Скорее под транснациональную.

К.Разлогов. Да. Но уже «Турецкий гамбит» — картина сделана под национальную традицию. И «Турецкий гамбит» значительно сложнее будет продать за границу, чем «Ночной Дозор».

Американцы сейчас нас спрашивают: насколько сократится их доля в нашем прокате в связи с появлением русских блокбастеров? Они занимали у нас 95 процентов, а сколько теперь останется — 80 или 70 процентов, как во Франции, или 60 — как в Индии?

Итак, в этой общемировой ситуации у фестивалей одна функция — расширение диапазона произведений, с которыми они знакомят своих зрителей. У коммерческого проката другая функция — максимизация денег за счет концентрации, потому что за счет чего-то другого этого добиться нельзя. Как на это реагирует продюсерское сообщество? Та часть продвинутого российского продюсерского сообщества, которая смотрит на ситуацию в мировом масштабе? Константин Эрнст, Анатолий Максимов и некоторые другие не могут удовлетвориться первым местом в российском прокате, они хотят попасть в первую десятку мирового проката. Их главная задача — интегрироваться в систему мирового проката и если не превратиться в мейджоров, то делать такие картины, которые будут распространяться в мировом масштабе. Первая такая попытка будет с «Ночным Дозором», который покупает «XX век Фокс», заказав довольно большое количество копий по европейским странам. Сейчас многое будет зависеть от того, как картина там пройдет: выяснится, способна ли она к экспорту. На фестивальном уровне она экспортируется нормально. Недавно был фестиваль «Трайбека» в Нью-Йорке, там были две картины от России: «4» и «Ночной Дозор», которую представлял «Фокс», там крутилась рекламная кампания, приезжали люди, которые сделали эту картину. Но смогут ли Эрнст и Максимов со своей продукцией вписаться в глобальную массовую культуру, вот в чем вопрос. Если да, то они выиграют, если нет — они останутся в своей национальной массовой культуре, где будут занимать ведущие позиции. Так вот, пока что нашим продюсерам нужен был Московский фестиваль, когда они «Дозор» выпускали, им нужен кинофестиваль «Трайбека», чтобы выпустить картину в Америке. Нужен любой другой фестиваль, который способствует максимизации экономического эффекта на той или иной территории, ибо их конечной целью, повторю, является максимизация экономического эффекта.

Н.Зархи. Кстати. Не зря «Ночной Дозор» показали на Берлинском фестивале.

К.Разлогов. Да. Конечно. А дальше что происходит? Во всей России найдется человека четыре, которые способны мыслить в таком масштабе. На канале «Россия» мыслить в таком масштабе не способны. Зато есть студия «ТриТэ», есть компания Topline, например, которая финансирует встречу замминистра культуры Франции с российскими кинематографистами — вместо государства — на Каннском фестивале. Вот я пять лет пытаюсь пробить рынок проектов на Московском фестивале, который может интегрировать его с производством. Так вот, когда мне в очередной раз ответят, что у фестиваля денег на это нет, быть может, частные компании найдут деньги, и я сделаю рынок проектов: это будет хоть один шаг в сторону связи с реальным производством, с реальным делом. Сюда будут приезжать люди, которые ищут новые лица, новые темы и т.д. И наши молодые кинематографисты, авторы проектов, которые не финансируются Минкультом, получат возможность их представить продюсерам. Заинтересованы ли они в фестивалях? Я думаю, что да, потому что другого хода на мировой рынок нет.

Р.Фомина. Сейчас продюсеры часто делают так: обращаются в какую-то агентскую фирму, занимающуюся продвижением фильмов на зарубежный рынок, и просят: «Мне надо выпустить кино, чтобы потом рассказать в России, с каким успехом оно идет по всему миру». Дальше кино продается за совсем маленькие деньги или находится прокатчик, расходы которого по выпуску фильма оплачивает продюсер. Возможно, такая практика кому-то помогает самоутвердиться или пустить пыль в глаза. Расчет на то, что никто проверять не будет — поверят. Если мы продаем свои фильмы за небольшие деньги, то это фильмы со скромным бюджетом, и мне не придет в голову подавать такие продажи как выдающиеся успехи фильма на зарубежном рынке.

Часто журналисты по причине неосведомленности и нежелания что-то проверять сами способствуют созданию мифов о головокружительном успе-

хе отечественного кино за границей. Открываю «Коммерсант» и читаю в заметке неизвестного мне автора: «Фильм «Жмурки» был показан в широком прокате в Америке и имел колоссальный успех. Это второй случай после того, как там вышла «Маленькая Вера». В «Афише» читаю, что такая-то картина шествует по планете. Где она шествует? Где цифры этого успешного проката? В каких странах фильм вышел в кинотеатрах? Ни на чем не основанные утверждения. Невероятные успехи российского кино, о которых сегодня так много говорят наши продюсеры, видны пока только в России, да и то невозможно проверить реальные цифры проката. Возможно, здесь также «чуть-чуть» преувеличивают.

Мы для мирового проката сегодня серьезного интереса не представляем. И фестивали — это единственная дверь, открытая не только для российского — для любого другого национального артхауса и необычного, неординарного кино, единственная дверь, открытая в другие страны. Яркий пример — фильм «Возвращение». Как только объявили программу официального конкурса Венецианского фестиваля, мы показали фильм прокатчикам в Риме, Париже и Лондоне и продали его в шесть стран. А когда фильм получил два «Золотых льва» в конкурсе Венецианского фестиваля 2003 года, началась настоящая истерия среди зарубежных прокатчиков. Этот пример показывает, что это основной путь на мировой рынок. «Возвращение» стоило четыреста пять тысяч долларов, ну еще триста тысяч были потрачены на представление фильма и поездку группы в Венецию, на рекламную кампанию для «Золотого глобуса» и «Оскара». А собрала картина в мировом прокате восемь с половиной миллионов долларов, была продана в семьдесят пять стран. Это большой успех, и продюсер фильма Дмитрий Лесневский заработал на нем реальные деньги.

Меня часто спрашивают: как повлияет успех фильма на судьбу режиссера? У меня есть уже предложения из разных стран купить новую картину Звягинцева на стадии сценария. Вот что такое успех на международном фестивале. К сожалению, Московский фестиваль пока не может претендовать ни на что подобное — он никак не влияет на биографию режиссера и даже на судьбу его фильма.

К.Разлогов. Вот что такое три главных фестиваля мира.

Р.Фомина. Не совсем так. Например, наша компания несколько раз показывала картины, которыми мы занимаемся, в Коттбусе — это маленький фестиваль в Германии. Два раза наши фильмы получали там главные призы и

«Свои», режиссер Дмитрий Месхиев

«Телец», режиссер Александр Сокуров

оба раза они немедленно были куплены телевидением. Это значит, что в следующий раз, когда мне предложат привезти картину в Коттбус, я сделаю это не сомневаясь: я предпочту Коттбус какому-то другому фестивалю, может, даже чуть более мощному. Такие же правила действуют, скажем, и на фестивале в Мюнхене: там тоже представленный нами фильм, завоевав главный приз, был тут же приобретен местным телевидением. Хотелось бы, чтобы такая практика была и в России. Московский фестиваль — главный наш международный форум — мог бы таким образом привлечь больше интересных картин, если бы его главные призы были поддержаны прокатчиками и телевидением. Большинство картин — если не все, — которые становятся призерами в Москве, не имеют проката ни в кинотеатрах, ни на телевидении.

Большинство фестивалей стремятся открыть новые имена, новое направление. В свою очередь талантливый, ярко заявивший о себе автор на фестивале имеет шанс найти прокатчика — то есть выйти к зрителю. Вот путь, по которому проходят многие, не только российские режиссеры и продюсеры. Когда мне приносят новый фильм, я спрашиваю: «Как вы думаете, на каком фестивале можно представить ваш фильм?» Ответ, как правило, один — в конкурсе Канна или Венеции. Я спрашиваю аккуратно: «А вы уверены, что ваш фильм может на это претендовать?» — «Конечно!» Все уверены в том, что их работы достойны главных международных смотров. Но попасть туда могут только единицы. Не всегда это справедливо, но так устроена не только фестивальная жизнь, а и жизнь вообще. Нет в мире справедливости, но моя задача — в меру моих сил помочь тем фильмам, в которые я верю.

Нина Цыркун. Скажите, а как наши продюсеры и режиссеры представляют себе сумму задач, которые надо решить, чтобы добиться успеха? Меняются ли эти представления о том, что «сегодня носят», и что режиссеры, особенно молодые, считают входным билетом на фестиваль?

Р.Фомина. Мне кажется, талантливые люди делают кино так, как они его видят. Я слышала от одного режисера: «Скажите, а какое кино надо сделать, чтобы попасть на фестиваль? Я такое кино сделаю». Что тут ответишь? Думаю, Илья Хржановский никакими специальными фестивальными установками, снимая свой дебют, не руководствовался, но интерес к фильму «4» оказался огромным. Я слышу, как некоторые известные люди ругают этот фильм, объясняя его успех «очернением нашей страны». Ни в одной цивилизованной стране мира невозможна критика фильма с таких позиций. Никто не

«шьет» своим режиссерам «политику». Мне странно, что люди не видят таланта режиссера и не верят,что на Западе кинематографисты, даже критикуя кино, оперируют кинематографическими, а не политическими понятиями, обращая внимание на талант режиссера прежде всего.

Н.Цыркун. Тем не менее есть ли какой-то набор ожиданий у западных отборщиков по отношению именно к российскому репертуару? Что они хотят видеть в российском кино? Создается впечатление, что из года в год не меняется главная конъюнктурная задача: найти у нас такое кино, которое показывало бы Россию в привычном для западного зрителя экзотическом виде — с ее ужасами, с пресловутой чернухой, безысходной тоской и т.п.

Р.Фомина. Я не согласна с этим. Возьмите Сокурова, каждую работу которого ждут в Канне, какая там чернуха российская?

Н.Цыркун. Сокуров сам по себе бренд.

К.Разлогов. Я думаю, сокуровское кино — одно из самых ярких качественных проявлений такого традиционного, я бы сказал, православного пессимизма, которое вполне соответствует представлениям Запада о славянской душе и всяких прочих вещах.

От нас действительно ожидают либо экзотики, либо образа периферии, сгущенных красок. У меня есть любимый пример для людей, которые рассчитывают на успех за границей. В их представлении это значит делать картины вроде бы европейские: «Прогулка» Учителя, которая заявлена в рекламе под слоганом «Мы молодые европейцы». Вот такой набор — «Мы молодые европейцы» и обеспеченная наша жизнь в Петербурге или Москве, и проблемы, которыми занято все мировое кино: именно — какого из двух мальчиков предпочтет девочка, или она вообще уйдет к третьему. Во французском кино 90 процентов фильмов про это. Так вот эта Россия — богатая — Запад в принципе не интересует, потому что такие люди, такие проблемы есть в тех кинематографиях, которые делают эти картины про себя. Интересует та Россия, которой у них нет. И в той же Франции самая главная французская картина последнего года (мы сейчас ее на Московском фестивале покажем) это картина Поля Сесара, название которой можно перевести как «Финт» или «Видимая уловка». Прекрасная картина про предместье, где люди говорят на непонятном жаргоне подростков. Эта лента про несчастную бедную жизнь, с иронией поставленная, получила всех «Сезаров». Нищета интересует везде, потому что кинематографисты — люди обеспеченные.

Н.Цыркун. То есть она интересует анклавы обеспеченных людей.

К.Разлогов. В странах, где проводятся большие кинематографические кинофестивали, неизбежно есть анклавы обеспеченных людей, потому что там, где нет этих анклавов, нет никаких фестивалей.

Н.Цыркун. Но рассчитывать на широкий прокат таких картин в России не приходится.

Р.Фомина. На широкий прокат — нет. Но мы сейчас говорим о фестивалях, потому что чаще именно на них можно посмотреть такое, как у нас называется, «другое кино». И тем не менее многим фильмам, получившим призы на престижных фестивалях и замеченным прессой, находится место в зарубежном прокате в обеспеченных странах.

К.Разлогов. Скромное место...

Р.Фомина. Скромное, но все-таки место. Попадаешь на Елисейские поля и видишь, что в прекрасном современном кинотеатре рядом с блокбастерами идет турецкая лента «Отчуждение». Довольно долго идет, в одном, может быть, зале. Найти кинотеатр в России, который бы выпустил эту замечательную картину, практически невозможно. Продать на телевидение — тоже. Только благодаря Кириллу Разлогову ее можно показать на канале «Культура». Если ты просто так придешь, «с улицы», даже на канал «Культура», и скажешь, что это чудесная картина, которая получила Гран-при на Каннском фестивале и т.п., — никто и слушать не захочет.

Н.Цыркун. Вопрос чисто технологического порядка. Если смотреть со стороны,

«С любовью. Лиля», режиссер Лариса Садилова

создается впечатление, что существует некий, условно говоря, заговор отборщиков, которые передают фильмы из рук в руки. То есть то, о чем вы говорили: про поиски талантов, про поиски режиссеров и т.д., кажется прекрасной абстракцией, в то время как реально селекция выглядит как сделка между своими. То есть: я приезжаю (беру совершенно мифическую ситуацию, в которую никогда не попадала и могу только ее себе нарисовать в воображении), допустим, на фестиваль куда-нибудь в Салоники и встречаю там отборщика фестиваля из Фрибурга, а он спрашивает: «Что у вас в России появилось интересного?» Я отвечаю, что вышла картина «4». Он говорит: «Я ее беру, я тебя хорошо знаю, я тебе доверяю, а взамен я предлагаю тебе вот такую-то картину».

Р.Фомина. Это совершенно не так происходит. Возьмем предложенный вами пример — «4». Картина была показана в Венеции и Роттердаме. При этом в Роттердаме она была включена в программу Андрея Плахова «Параллельное кино». Директор фестиваля в Роттердаме Сандра ден Хамер посмотрела фильм и сказала: «Нет, я возьму его в конкурс, это замечательная работа». Результат вы знаете: Хржановский собрал в Роттердаме главные призы, фильм прошел с триумфом, его все посмотрели — все, от кого зависят приглашения на другие кинематографические смотры. Или я могу привести другой пример: «Время жатвы» Марины Разбежкиной. Фильм на некоторых фестивалях прошел с успехом, другие маленькие фестивали пишут мне: на таком-то фестивале была картина «Время жатвы», не пришлете ли кассету, чтобы мы решили, брать нам ее или нет. Видите: просто так, не глядя, даже маленькие фестивали фильмы не берут, даже после успеха на очень престижном фестивале и восторженных отзывов прессы.

Н.Цыркун. Тем не менее это в любом случае шашлык, который уже ели. То есть отборщики берут уже апробированную картину: они ее увидели на фестивале, она им понравилась. Они не проводили полевого исследования. Они не приезжали в Москву для того, чтобы посмотреть, поискать, походить. Спросить: «А вот, Кирилл, вы собираетесь устраивать work-shop-проект, а какие проекты у вас еще намечаются?»

Р.Фомина. В каждой стране есть люди, которые общаются с коллегами-иностранцами, вкусу и советам которых доверяют. В нашу компанию приходят письма, где зарубежные коллеги спрашивают: «А что у вас нового вышло? Знаем, что в газете... похвалили фильм такой-то...» Они читают газеты, журналы, изучают все, что есть в Интернете. Я не знаю, скольким людям я

«Время жатвы», режиссер Марина Разбежкина

ежедневно отвечаю: «Да, эта картина — у такого-то продюсера, про эту спросите у такого-то...» Но если даже я посоветую, или Кирилл, или Плахов, отборщики все равно спросят: «Кто владеет этой картиной, у кого можно взять кассету или где ее можно посмотреть?»

К.Разлогов. Тут я, может быть, не совсем соглашусь ни с вами, Нина, ни с Раисой. Потому что, на самом деле, есть в мире человек триста, которые обладают реальным влиянием в отношении первооткрытия. Вот сижу я перед двумя компьютерами и смотрю картину «Кукушка» в рабочем монтаже, посмотрю еще четыре другие картины. И говорю: «Картину «Кукушка» я беру, а картину «Война» (или какая другая картина была в тот год), вполне достойную, я не беру». Потому что, на мой взгляд, шансы на ее международное распространение намного меньше. И если у меня есть выбор, я возьму скорее картину, которая имеет шанс на международный прокат и международный интерес, чем картину вполне достойную, но таких шансов не имеющую. Это вопрос чутья, я могу ошибиться: мне казалось, что картина «Время жатвы», которая мне очень нравится, имеет шанс на такого рода карьеру. На Московском фестивале она прошла хило по разным причинам: из-за пристрастий Алана Паркера, который любит кинематограф голливудского типа, из-за отечественной критики, которая недолюбливает такого типа кинематограф. Но она потом по миру пошла так же, как ожидалось, несмотря на то, что здесь на меня смотрели косо: перехвалил картину, за что, чего, кому это нужно и т.д. Картина «Одиночество крови» нам с Петром Шепотинником понравилась, нам казалось, что она пойдет. А она не пошла. Может быть, Прыгунову потом повезет с другой картиной. Потому что он, безусловно, талантливый человек. В каждой стране есть люди, которые открывают. Иногда открытие происходит благодаря чужому иностранному отборщику, которому показывают рабочий материал. Вообще, картины показывают очень осторожно. Патрис Шеро сделал картину, ее не взяли на Каннский фестиваль. Сейчас на просмотры на кинорынке Каннского фестиваля Патрис Шеро никого не пускает. Патрис Шеро показывает картину только потенциальным покупателям. Никаких критиков, никаких фестивалей, держит картину для Венеции. Потому что боится показать тем людям, которые могут ее воспринять хуже, чем то, на что он надеется. И поэтому нужно еще выбрать: где какая картина хорошо пройдет. Где, на какую аудиторию она хорошо

ляжет. Где, каким образом ее можно оптимально раскрутить. И это вопрос кухни. Конечно, мы, отборщики, встречаемся и говорим. Потому что, на самом деле, посмотреть все тысячи индийских картин, как бы мне этого ни хотелось, перед Московским фестивалем я не смогу. И есть слухи: кто-то видел там, кто-то видел там, кто-то видел там. Эти слухи определяются той системой оценок, которая существует в фестивальной среде — для фестивалей, в прокатной среде — для проката. Создают эти системы разные люди, и это разные системы оценок.

Р.Фомина. Очень влиятельные люди действительно существуют — их немного, и их все, кто занимается кинобизнесом, знают. Это директора фестивалей в Торонто (Рирс Хандлинг), «Теллурайда» (Том Ладди) или «Трайбека» (Питер Скарлет), разумеется, директора Каннского фестиваля, Венецианского. И поэтому, когда та или иная картина готова, продюсер старается показать ее тому, кто реально может повлиять на ее судьбу. В Канне, до Московского фестиваля, мы устроили просмотр фильма «Кукушка» — закрытый, разумеется, потому что не имели права перед Москвой ее нигде показывать. На этот закрытый просмотр я пригласила тех людей, мнение которых очень важно. Пришел Том Ладди, который после просмотра немедленно пошел в Sony Classics и сказал: «Вы видели «Кукушку»?» «Нет». — «Немедленно бегите». Я организую показ и тут же продаю «Кукушку» Sony Classics. Это один пример того, насколько влиятельны люди, которые возглавляют фестивали, как много они могут сделать для судьбы картины.

С другой стороны, Кирилл прав: надо очень осторожно показывать новые фильмы, чтобы, не дай бог, если кому-то не понравится, оценка не уничтожила картину, не перекрыла ей путь на фестивали.

Со многими директорами фестивалей мы состоим в переписке, отвечая на их вопросы о новинках, показываем им фильмы. Хотя тут надо учесть еще один момент — политика продвижения картины должна быть очень точной, гибкой, здесь можно сильно навредить и фильму, и режиссеру — в его дальнейшей судьбе. «Кукушка» Александра Рогожкина, которая была отобрана Берлинским международным фестивалем, но была по патриотическим соображениям показана на Московском, не получила в результате того международного успеха, на который могла рассчитывать. То же произошло и с фильмом «Время жатвы», который был приглашен в Венецию, но показан в Москве.

Н.Зархи. Значит, не зря на Московский фестиваль продюсеры, как говорят, неохотно дают свои картины...

К.Разлогов. Да что ты! Звонят беспрерывно. Правда, есть человек пять, которые считают, что их фильмы пойдут в Канн, Венецию и Берлин. Как правило, они не попадают в Канн, Венецию и Берлин. А те, кто более разумно полагают, что они в Канн, Венецию и Берлин не попадут, согласны на Московский. С Канном, Венецией и Берлином мы конкурировать не можем. Но можем конкурировать с Локарно, с Сан-Себастьяном и с Карловыми Варами.

Р.Фомина. С Монреалем. С Токио.

К.Разлогов. Да. У Токио даже выигрываем.

Н.Цыркун. А какова ниша Московского фестиваля?

К.Разлогов. В принципе, ниши у Московского фестиваля, как у всех фестивалей такого общего профиля, нет. У Московского фестиваля есть специфика по формированию программы, по роли, которую он играет в кинематографической жизни. С точки зрения международной это фестиваль, который имеет определенное влияние на очень ограниченный круг людей, в основном тот круг людей, который приезжает в Москву регулярно, смотрит картины и т.д. В этом втором фестивальном круге есть мы, есть фестиваль в Карловых Варах, у которого, скажем, с европейскими странами отношения получше, а вот с азиатскими странами — у нас отношения получше, чем у них. Скажем, корейскую картину я у них, как правило, отобью, если мы конкурируем. А вот картину из другой страны, бывшей социалистической, как правило, отобьют они. То есть тут вопрос такой. Следующий фестиваль — фес-

тиваль в Локарно, имеющий значение для италоязычных стран, за пределами италоязычного мира он не имеет значения. Дальше — Сан-Себастьян, он имеет значение для всего испаноязычного мира, то есть любой продюсер из Латинской Америки или из Испании скорее пошлет свою картину в Сан-Себастьян, чем в Москву. В кругу этих фестивалей может идти конкуренция за фильмы.

Н.Зархи. За фильмы, а за влияние на дальнейшую судьбу?

К.Разлогов. Влияние на дальнейшую судьбу определяется теми людьми, которых приглашают на фестиваль, и теми журналистами, которые на него приезжают. Это, к сожалению, одно из самых слабых мест Московского фестиваля. Связано это с тем, что люди, которым доверено право приглашать, редко руководствуются профессиональными критериями.

Н.Зархи. Скажи, пожалуйста, тем не менее для российской картины премьера на Московском фестивале, а не в Локарно, Сан-Себастьяне, Монреале важна с точки зрения прокатных перспектив?

К.Разлогов. Важна, безусловно. А показ на открытии и на закрытии важен втройне.

Н.Зархи. Но «Свои» практически не имели проката.

К.Разлогов. «Свои» имели весьма скромный успех в прокате, потому что те люди, которые картину распространяли, не знали технологии продвижения фильмов. После того как Алан Паркер, председатель жюри МКФ, сказал, что это лучшая картина, которую он видел за последние двадцать лет, можно было количество фестивалей, куда она попала, утроить.

Р.Фомина. Да, многие стали писать письма, звонить: «Кто этот режиссер, что это за фильм «Свои»?» Я позвонила в компанию, предложила: «Я готова вам помочь, дайте мне кассеты, и я их разошлю». Мне сказали: «У нас тогда фильм украдут немедленно». И дело закрылось.

К.Разлогов. Вот-вот. Технологическая ошибка в использовании того приза, того резонанса, который этот приз имел. Всегда важно, кто лично, конкретно, персонально занимается этим делом и насколько этот человек знает свою работу. Я не могу, даже если бы мне дали полную свободу, обойти Берлин, я уже не говорю про Канн. А решить другие проблемы я могу спокойно. Сейчас что определилось? Что Московский фестиваль имеет реальное влияние на прокат внутри России. И это реальное влияние прокатчики понимают, картины на Московские фестивали дают, но в определенную программу, которая обеспечит внимание прессы, чтобы картина была раскручена.

«4»,
режиссер
Илья Хржановский

«Кукушка», режиссер Александр Рогожкин

Н.Цыркун. Какой-нибудь яркий пример не напрашивается?

К.Разлогов. Меня, например, удивило, что пресса с восторгом приняла фильм «Кофе и сигареты» Джима Джармуша. Когда вышли отзывы о внеконкурсной программе Московского фестиваля, я увидел, что эта картина заняла первое место в рейтинге.

Н.Цыркун. Я думаю, имя в первую очередь сыграло свою роль.

Р.Фомина. Наверное. Я с большим трудом купила шесть старых картин Джармуша — телевизионные и видеоправа. Была битва — несколько компаний предлагали какие-то сумасшедшие условия... При том, что некоторые фильмы Джармуша были уже здесь показаны и были выпущены на VHS.

К.Разлогов. Составляя конкурсную программу Московского фестиваля, я стараюсь задать в ней максимально широкий диапазон. Беру не только те картины, которые мне нравятся, но и те, которые пользуются коммерческим успехом в разных странах, те, что нравятся моим коллегам. Потому что никогда не знаешь, какое из этих направлений вдруг вызовет резонанс. Про что-то ты знаешь твердо, а что-то приходит полным сюрпризом, и «Кофе и сигареты» были для меня таким сюрпризом. Хорошая картина, известный режиссер — да, но таких картин в программе фестиваля было десятка два. Известные имена и культовые картины, которые у нас неизвестны, у нас не проходят. Есть такой талантливый режиссер Рауль Руис, который не вызывает у отечественной критики никакой дрожи в коленках. Есть великий корейский режиссер Им Квон Тхэк, который в Корее котируется на несколько порядков выше, чем Ким Ки Дук, и не только в Корее. У него была огромная ретроспектива в Берлине, он абсолютный корифей. Я показал в «Киномарафоне» его картину «Суррогатная мать» в 93-м году. Никакого резонанса. Потому что есть что-то, что резонирует с местной средой, и то, что не резонирует.

Н.Цыркун. Очень часто критики просто цепляются за чье-то авторитетное мнение и потом уже по инерции его придерживаются.

К.Разлогов. Значит, это санкционировалось чем-то: национальной психологией, ситуацией.

Н.Зархи. Амбициозным желанием перпендикулярно всему, что пишется и говорится, предложить свою концепцию...

К.Разлогов. Если ты подверстываешь картину под свою концепцию для того, чтобы это стало массовым общественным явлением, то этого недос-

таточно. Говорят, что достаточно сделать коммерческую картину, она будет пользоваться коммерческим успехом, достаточно сделать хорошую рекламу — она все сделает. Хорошую рекламу делают все голливудские компании на все картины, которые там производят. Тем не менее успешной оказывается одна или две, а остальные двадцать не оказываются. Вы считаете, что перпендикулярно строят все, но одна перпендикулярная вдруг становится параллельной, и поехало. И вот это есть главный секрет общественного резонанса.

Р.Фомина. И тем не менее Каннский фестиваль, который продолжает быть фестивалем номер один в мире по влиянию на судьбу кинематографа, на судьбу конкретной картины, на судьбу режиссера, так строит все вокруг себя, что это частично влияет и на прессу. Пресса, которую приглашают в Канн, создает этот гламур, придает невероятную важность каждому событию и всему в целом и часто приувеличивает эту важность. Все это — фильмы, звезды, пресса, реклама, гости, слухи и т.п. — взаимодействует и создает явление — Канн. Я не знаю, насколько иностранная пресса, приглашаемая на Московский фестиваль, способна поднять престиж фестиваля. Часто даже то хорошее, что делает Московский фестиваль, не находит отражения в прессе. Не тех журналистов приглашают или неправильно работают с теми, кто приезжает, — в чем здесь дело?

К.Разлогов. Первый раз в прошлом году пригласили действительно профессиональную западную прессу, и эти журналисты действительно работали.

Н.Цыркун. Из каких изданий?

К.Разлогов. Из разных, в основном из изданий общеполитической прессы, но это не те журналисты, которые аккредитованы в России. Те, что здесь сидят, это журналисты общеполитического профиля, и у них крен, очень похожий на нашу отечественную прессу в этом смысле.

Н.Зархи. Они все ругают?

К.Разлогов. Все ругают — ладно, но они ругают не разбираясь. Смотрят только на визит звезд к Путину — вот это событие, а кино какое-то показывают — разве это событие, разве нужно об этом писать?! Поэтому здесь с журналистами нужна своя технология работы. А когда критик газеты «Гардиан» получает приглашение с пометкой: «У нас нет денег, чтобы Вас пригласить», это портит репутацию всерьез.

Общеполитические издания принимают во внимание один фестиваль — Каннский. При том, что реальное влияние Каннского фестиваля на коммерческие результаты картин распространяется на одну страну — Францию. Значительное влияние. А остальное — артхаусные продажи, за чисто символические деньги, хотя благодаря им картины становятся известны миру.

Н.Зархи. Раиса мне говорила, что за последние тринадцать лет, которые она работает на поприще продвижения отечественных картин за рубеж и приобретения хороших зарубежных для нашего проката, в этой сфере, в общем, мало что изменилось — системно, структурно. Фестивальная конъюнктура, правила игры, приоритеты...

Р.Фомина. Мало что изменилось. Мне кажется, все так же: фестивали хотят открывать новые имена. Все те же люди руководят фестивалями. Принципы отбора — те же: то, что отбирали на Берлинский фестиваль раньше, отбирают и теперь.

К.Разлогов. Да, но меняется мода.

Р.Фомина. Это зависит от людей, которые отбирают.

Н.Зархи. Фестивали же как-то формируют моду.

К.Разлогов. Моду формирует пресса. На Каннском фестивале главные люди — это пресса. (Помимо создателей фильмов.) На Московском фестивале главные люди — не пресса. Мода формируется не на пустом месте. Скажем, мода на Юго-Восточную Азию появилась на взлете кинопроизводства в Китае после поражения культурной революции. Мода вокруг Ирана возникла...

Р.Фомина. ...из любви Марко Мюллера.

К.Разлогов. Не только из любви Мюллера, а из жажды к простоте, безыскусности. А в Юго-Восточной Азии, скажем, ничего не изменилось: сначала был Гонконг, потом континентальный Китай подключился, сейчас Корея, а на подступе Таиланд. Три года назад, когда я ездил в Корею, Москва была главным фестивалем, и в Канн оттуда не брали вообще ничего, а на остальные фестивали — по одному фильму; они были рады, если попадут во второстепенную программу.

Н.Зархи. Выходит, что Московский фестиваль сделал моду?

К.Разлогов. Нет. Эту моду сделал фестиваль в Пусане. И если говорить о том, каким должен быть фестиваль, то фестиваль в Пусане — идеальный пример. Десять лет назад сделали фестиваль. Кстати, поставили во главе не киноведа, а чистого аппаратчика, который правильно подобрал команду и которому дали довольно большие деньги. На пустом месте. И на третий год уже все знали, что для того, чтобы посмотреть азиатское кино, нужно ехать в Пусан. Мало того — они возродили свое национальное кино, корейское кино стало феноменом. На фестивальную площадь выходили школьницы и вопили как сумасшедшие, когда видели своих звезд, и не обращали совершенно никакого внимания на звезд американских. Это свидетельствует о том, что в Корее есть национальная кинематография, есть национальная зрительская аудитория, ее остается только предъявить миру. Для предъявления ее миру сделали кинофестиваль. На фестиваль приглашали одного человека из Канна, который интересуется Востоком. А потом, два фестиваля назад, приехал я в Пусан, там было уже четыре человека из Канна, три человека из Берлина и на полсрока один человек из Москвы. Так рождалась эта мода. Есть надежда, что мода в какой-то момент повернется в нашу сторону, как она повернулась по политическим причинам в момент горбачевской перестройки, но кино тут по большому счету было ни при чем. Оно сначала паразитировало на фильмах, снятых с полки, которые пролонгировали немножко этот успех, а потом рухнуло, и интерес к нему упал. Но он может вернуться в любой момент.

Н.Зархи. Хотелось бы верить. Хотя, похоже, все упования (и вложения) отечественного кинобизнеса связаны сегодня с производством суперхитов по цене золотых слитков. И трудно ждать, что спецсобытием Канна или даже Пусана станет в ближайшем будущем блокбастер из России.

Р Е П Е Р Т У А Р

«Побег», режиссер Егор Кончаловский

АНДРЕЙ ЩИГОЛЕВ

Случайные совпадения

Национальная кинематография, похоже, сделала свой выбор. Отчасти на безальтернативной основе и абсолютно закономерный. Раз идеальной моделью развлекательного кинематографа является американская, значит, все желающие творить для публики должны ее усвоить и перенять. Но для этого нужно начать с чистого листа, будто отечественного кино не было: мы его не помним, мы его забыли. Тот наш кинематограф известен прежде всего по комедиям Гайдая и Рязанова, что подаются на телевидении под маркой «наше старое кино». Чтобы «наше новое кино» не оказалось очередной версией советского или постсоветского, за его основу и берется чужеродный жанр.

Но любой американский фильм, даже самый убогий, — это прежде всего разумный и крепкий продукт со знаком качества. Столетние жанровые схемы представляют подвалы подсознания, на базе которого успешно работает Голливуд. И, пожалуй, утверждение, что история Америки — это история американского кино (и наоборот), не прозвучит слишком громко.

В одном «ужастике» герою, попавшему в автомобильную аварию, пересаживают сердце маньяка-убийцы, но новый орган начинает пошаливать и призывать своего нового «владельца» пойти по стопам донора. Жанр, как известно, память культуры. Имплантированный, пересажен-

«Побег»

По повести Олега Погодина «Рецепт для палача»

Авторы сценария **С.Астахов, Д.Котов, О.Погодин**

Режиссер **Е.Кончаловский**

Оператор **А.Антонов**

Художник **Д.Куприн**

В ролях: **Е.Миронов, А.Серебряков, А.Смоляков, С.Астахов, В.Толстоганова и другие**

Студия «PS TVC», «Централ Партнершип»

Россия

2005

ный на новую — непригодную, неблагодарную? — почву, он тащит за собой другую культуру, другие мифы и другие трактовки. И зритель, пусть самый несведущий, в подобном культурном, технологическом симбиозе чувствует какую-то несуразность и кустарность — в стиле «Chevrolet» — «Нива» недавней копродукции отечественных и иностранных автомобилестроителей.

Уже есть «Личный номер», честная копия нормального среднего голливудского экшн. Есть «Бой с тенью», где авторы хотя бы пытаются найти более или менее незаезженные варианты традиционных жанровых схем. Есть драматургически складно выстроенный «Статский советник», иронично окультуренный масскульт. А есть «Побег» — не копия, не оригинал.

Глупо сетовать на то, что так или иначе мы живем в мире Голливуда. С одной стороны, вещи вроде «Побега» должны свидетельствовать, что «холодная война» на этом фронте прекращена и достигнуто успешное, перспективное перемирие. Но, с другой, создатели «Побега» старательно отметают все попытки уличить их фильм в подражании Голливуду, подражании если и неосознанном, то бессознательном, неизбежном. Не признаются они в копировании замечательной картины «Беглец» с Харрисоном Фордом и Томми Ли Джонсом. СМИ же продолжают упорно называть «Побег» римейком «Беглеца». Настойчивость — с обеих сторон — в одинаковой степени поразительна.

Агрессивные претензии журналистов чересчур смахивают на торжество зубрилы, уличившего одноклассника в подлом списывании. А режиссер «Побега» Егор Кончаловский стойко держится своей версии произошедшего: случайное совпадение. Если отвлечься от фабульных, формальных и поверхностных перекличек, оно и вправду выглядит случайным. Беда в том, что *по существу* между двумя фильмами нет ничего общего. Но если и есть сходство, то оно фатально для «Побега».

Евгений Ветров (Евгений Миронов) в точности повторяет маршрут голливудских прототипов. Успешный нейрохирург, он осужден за убийство жены (Виктория Толстоганова). Но Ветров никого не убивал. Его подставили. Во время этапирования герою подворачивается случай, и он совершает побег. Однако теперь его обвиняют еще и в убийстве конвоя: случайно он был замечен с автоматом наперевес возле трупов конвоиров. На поимку преступника в тайгу отправлен специалист из Москвы Пахомов (Алексей Серебряков), лично заинтересованный в хирурге. Дочь Пахомова тяжело больна, и Ветров — единственный шанс на ее спасение.

Подчас сомневаешься, а здоров ли доктор — ему в снах наяву является убитая жена Ирина, он задает ей вопросы, а она — отвечает. Ветров проваливается в медвежью яму, тонет в болоте и почти все время находится на расстоянии прямой видимости от поискового отряда. Тайга — три случайные сосны и две березы. Беглеца все же поймают. Но он снова улизнет: последовав совету мертвой жены, выпрыгнет из летящего вертолета. Призрак супруги поможет Ветрову приземлиться прямо в воду.

Разница между «Побегом» и «Беглецом» прежде всего в том, насколько грамотно тут и там строится действие. И сравнение не в пользу фильма Егора Кончаловского. Неприятно, когда алкоголь в крови превышает допустимую норму, так и случайные сценарные допущения и пробелы превышают норму в «Побеге». «Беглец» организован как беспрерывный экшн. Если американцы и дают публике передышку, то только с тем, чтобы тут же увеличить напряжение, врубить зрителя на полную. К тому же беспрерывный экшн тоже может быть утомительным. А паузы заставляют предвкушать еще более интенсивное раскручивание сюжета. Но Е.Кончаловский поступает прямо противоположным образом.

Действие «Побега» не успевает достигнуть пиковой точки, Е.Кончаловский (ни разу за весь фильм) не набирает нужной — критической — массы напряжения, чтобы можно было бы его ослабить. Но это обстоятельство, похоже, не смущает режиссера. Он то и дело отвлекается на посторонние вещи, сентиментальничает, как в совершенно ненужных сценах свидания героя с по-

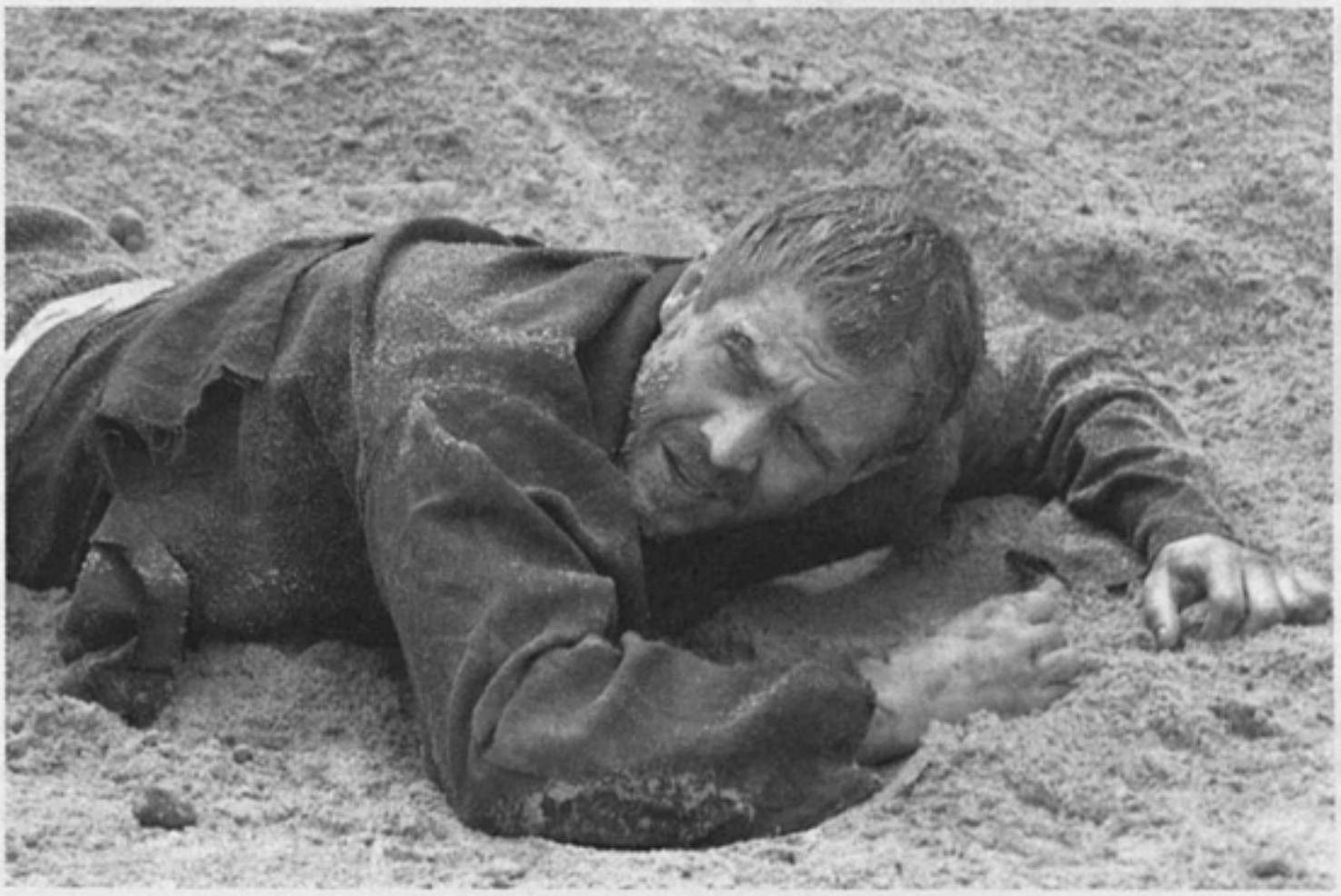
гибшей женой. Отступлений от действия в «Побеге» если не больше, то уж точно столько же, сколько самого действия. Нужно ли говорить, что они лишь тормозят и без того вялотекущее развитие интриги.

Впечатление, что сценарий сочиняется будто бы в процессе просмотра фильма: он ведет нас, пытаясь запутать, но этот экранизированный лабиринт напоминает ту самую импровизированную тайгу из трех сосен, а мизансцены выстраиваются на автопилоте, как принято в ситкомах.

Ветров добирается до столицы и опять попадает в руки к Пахомову. Беглец и сыщик — как настоящие профессионалы — понимают друг друга с полуслова: Ветров с ходу, вслепую, прямо в машине ставит диагноз дочке Пахомова, а тот признает его невиновность. Но тут обнаруживается истинный убийца Ирины — плохой мент Топилин (Андрей Смоляков), сослуживец хорошего Пахомова. На финальной сходке выясняется: жене Топилина — вопреки врачебному консилиуму — была сделана операция, делал ее Ветров, и жена умерла. На безутешного мужа вышел друг и коллега — подчиненный Ветрова (Сергей Астахов), предложивший на взаимовыгодных условиях наказать зарвавшегося хирурга.

Ветров скажет, что операцию делал вовсе не он, он просто прикрыл того самого неблагодарного товарища, Топилин ему поверит, однако устроит друзьям очную ставку. Почему один из них хотел убрать другого? Да потому, что Ветров — гений, а коллега его — вечный ассистент, организатор корпоративных вечеринок. Узнав правду, Топилин раскается в досадной ошибке и, как подобает оступившимся, выстрелом в голову покончит со своим горестным существованием. Но прежде успеет расправиться с главным злодеем. Ветров освобожден. Дочь Пахомова спасена. Под впечатлением от случившихся событий и от свиданий с призраком жены, герой возьмет на воспитание ребеночка, которого так просила, так хотела усыновить Ирина. Жена увидит эту благостную картину с того света и порадуется: стал-таки Женя Ветров хорошим человеком.

Если разбираться, то история в «Побеге» — хичкоковская на сто процентов: героя обвиняют в преступлении, которого он не совершал. Для маэстро этого было вполне достаточно. Все остальное он называл «Макгафином». Для фильма Е.Кончаловского «Макгафин» превратился и в смысл, и в повод, чересчур всерьез завладел воображением сценариста. Первоэмоцию, «страх за героя» (пресловутый саспенс), нам предложили чисто по-русски — заменить на квазипсихологическое переживание за «душу» беглеца. Герой уклоняется от пуль, а в глазах Миронова — слезы. Слезы, конечно, подра-



«Побег»

зумеваются — шлейф блистательных ролей тянет жанровую конструкцию на дно. Выбрав на главную роль Евгения Миронова, режиссер подписал себе «смертный приговор». Очевидно, роль Ветрова катастрофически мала Миронову — совсем несоизмерима с его возможностями. И режиссер ничего не делает, чтобы помочь артисту перестроиться, а только запутывает его, утепляя боевик сомнительным, картонным драматизмом. Миронов одновременно и себя умаляет до размера роли и роль пытается расширить под свой классический диапазон. В результате таких взаимоисключающих, противоборствующих действий характер пропадает. Появляется мечущийся между двумя крайностями актер. Ветров ставит в тупик зрителя. Наступает момент, когда возникают сомнения в непогрешимости героя. Тут бы и превратиться фильму в психологический триллер, но «боевиковая» сущность уже рвется наружу. Случайность, небрежность сценарных ходов рассеивают любое, даже самое пристальное зрительское внимание. «Побег» — это редкостный образец деконструкции магии кино.

Режиссерская беспомощность проявляется особенно явно именно в кульминационные моменты — в результате фильм лишен какого бы то ни было напряжения. Одна развязка следует за другой. Но есть же правила, и зритель знаком с ними не хуже режиссера и сценариста. Зритель уже не гадает, он прекрасно знает финал. Финала не знает, похоже, только режиссер. Сначала он, как в психологической драме, дает слово Ветрову. Затем шанс выговориться получает Топилин. Строгую справедливость демонстрирует Пахомов. Три (!) развязки следуют одна за другой, пытаясь заставить зрителя «по-новому» взглянуть на предыдущие полтора часа. Для того чтобы объяснить, кто есть кто в этой истории, полутора часов не хватило, и персонажам пришлось самим все про себя рассказать доступным русским языком, как в долгом, нудном, прерывающемся на рекламу сериале. Вступая на тропу Хичкока, заблудиться не мудрено, особенно если упорно игнорировать заботливо расставленные указатели. «Побег» — попытка с закрытыми глазами, *на ощупь* добраться до долгожданного финала. Но на ощупь — редко получается.

Лента идет два часа, а могла бы идти и три или растянуться на несколько серий. Действие могло бы развернуться в любую сторону, но неизменно развивается наиболее предсказуемо — туда, куда ходить не следовало. Десятки разбросанных деталей ничего не дают ни сюжету, ни действию, зато рассеивают восприятие, мешают ему настроиться хоть на какой-то лад. Ветров, оказывается, как-то в припадке ярости толкнул свою жену с лестницы, и с тех пор она не могла иметь детей. Видимо, эта подробность введена для того, чтобы придать персонажу двойственность, противоречивость. Но в боевике в них нет нужды. Спасающийся от погони герой боевика, когда в кадре есть напряжение, не станет нам омерзителен, будь он, увы, хоть трижды не самым лучшим парнем. В боевике завораживает, собственно, сама погоня, ее процесс. А беглец Миронова и Кончаловского, нагруженный ненужными рефлексиями, то и дело раздваивающийся на типажа из боевика категории «Би» и протагониста из несыгранной сложной психологической драмы, способен остановить всякую погоню, убить любое действие. К тому же в старых теориях кино — и они подтверждены практикой — черным по белому написано, что зритель отождествляет себя с персонажем. Но если нет цельного, четкого характера, нет и идентификации. Старые теории никто не отменял. «Побег» умудрился их отменить. И даже, похоже, этого не заметить.

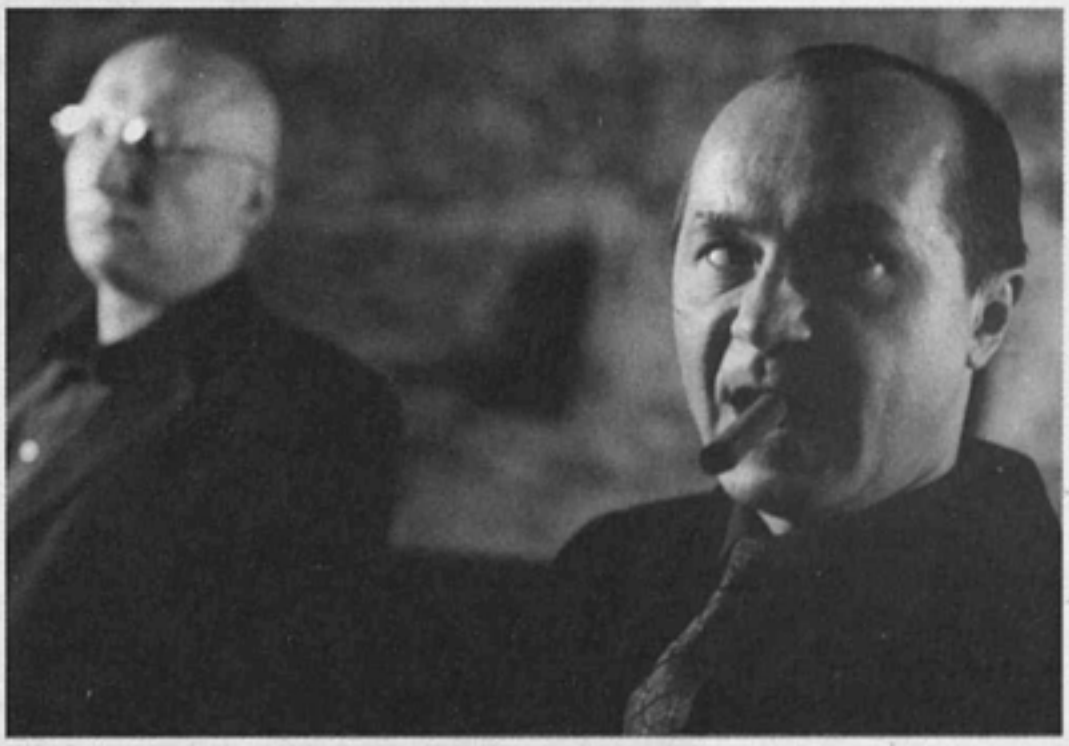
ЛИДИЯ КУЗЬМИНА

Голливуд по-русски

Алексею Сидорову тридцать семь, он автор суперизвестного сериала и полнометражного коммерческого хита. Он, несомненно, счастливчик. Так обычно говорят о людях, чье везение очевидно, причины же его — непонятны и по определению отнесены к ведению Господа Бога. Хотя в данном случае, быть может, оно объясняется просто: режиссер принадлежит к тем редким представителям отечественного кинематографа, для кого зрительское кино — не плод профессионального расчета, а призвание; мир современного зрителя — это его собственный мир, и то простое и общепонятное, что в нем заключено, требует творческого выражения и зрительского отклика.

Герой режиссера, что называется, простой парень с соседнего двора, сильный и яркий, способный противостоять любым обстоятельствам — бандит ли, как герой «Бригады» Саша Белый, нет ли, как герой нового фильма «Бой с тенью» Артем Колчин. Впрочем, сейчас Артем Сидорову нравится больше, как больше нравится время относительной стабильности, сменившее привычную для героев предыдущей картины эпоху социальной разрухи. «Управляемая сила» — так звучала бы метафора времени, для которого он нашел точный символ: человек большого спорта, сильный — во имя добра. Реалии спортивной жизни знакомы режиссеру не понаслышке: он вырос в семье известного спортсмена, регионального чемпиона по боксу, и мечтал о собственных достижениях в спорте, препятствием чему стало только слабое зрение.

История, которую Алексей Сидоров придумал для своего нового фильма, — о противоборстве двух сильных и цельных людей: российского чемпиона по боксу Артема Колчина (Денис Никифоров) и его



«Бой с тенью»
Автор сценария и режиссер **А.Сидоров**
Оператор **Ю.Райский**
Композитор **А.Шелыгин**
В ролях: **Д.Никифоров, А.Панин, Е.Панова, И.Макаревич, Д.Эймос и другие**
«Шаман Пикчерз», «Централ Партнершип»
Россия
2005

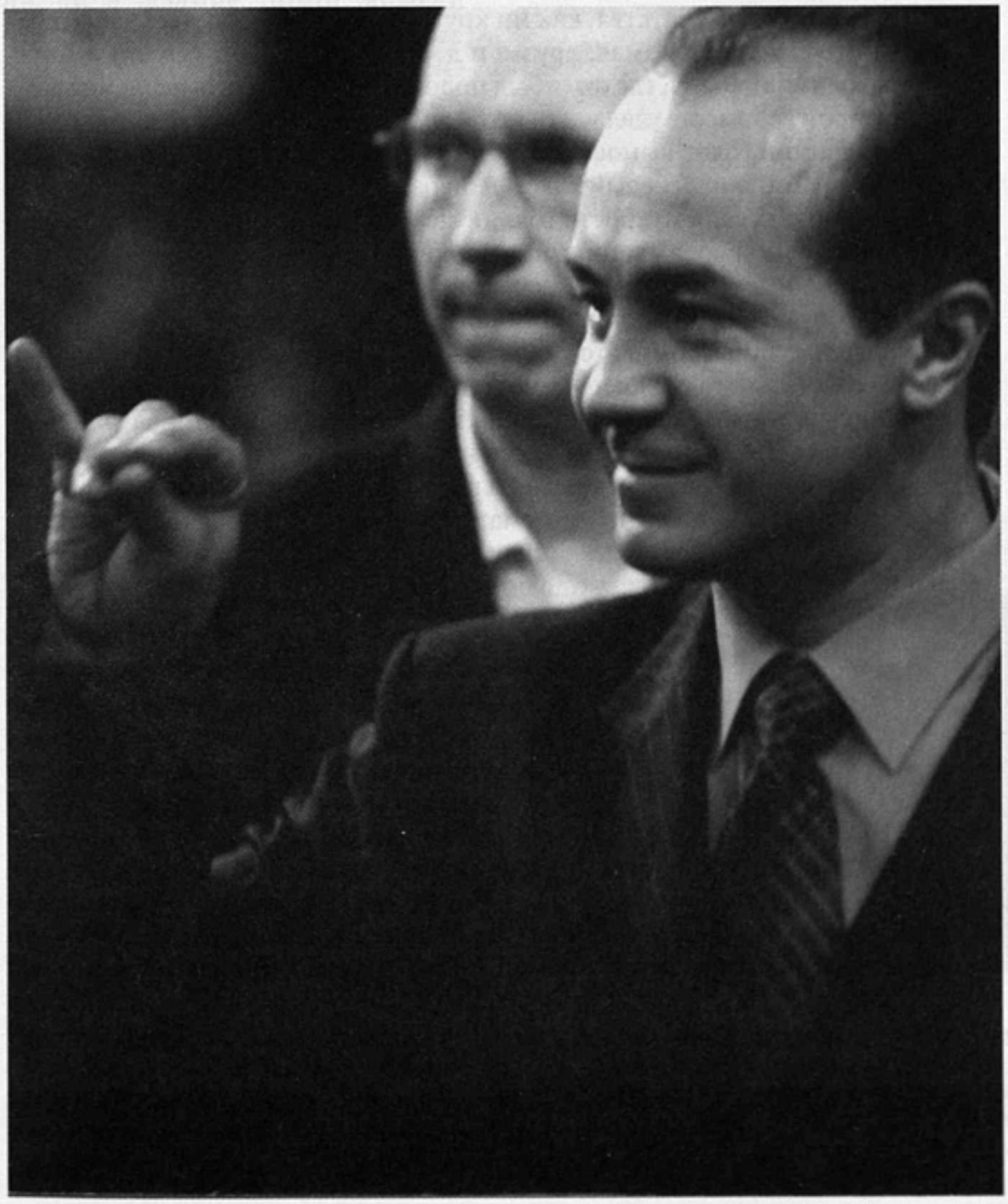
покровителя Вагифа Валиева (Андрей Панин). Когда-то случайная драка в ресторане поломала жизнь талантливого спортсмена Валиева; цепляясь за жизнь так, как это свойственно натурам незаурядным, он все же кое-чего достиг — стал преуспевающим бизнесменом. Триумф Артема — его собственный триумф, избавление от горечи неодержанных спортивных побед. Триумф, однако, может не состояться: перед решающим поединком выясняется, что Артему грозит разрыв сетчатки и что о боксе ему, стало быть, придется забыть. И все же спортсмен вышел на ринг. И ослеп. Вагиф, не считая нужным покровительствовать слабым, не только отказывается оплатить операцию, но начинает охотиться за Артемом и его девушкой, оказавшейся свидетельницей убийства неугодного Вагифу компаньона. Словом, вчерашний благополучный юноша попадает в такой переплет, из которого, скажем, голливудские небожители обычно выходят победителями, а люди проще и роднее — просто возмужавшими. По собственному признанию режиссера, в этой истории нет ничего, что было бы сделано в угоду зрителям, и, работая над ней, он говорил только то, что хотел сказать: «Бой с тенью» — это продолжение меня самого, того, что мне интересно, того, как меня воспитали. Какой я — такой и фильм».

С той же мерой искренности сделав когда-то «Бригаду», Сидоров заслужил упреки в героизации бандита. В «Бое с тенью» много того, что авторы могут занести в список своих удач, — броскость дорогостоящего зрелища, плодотворная идея создания национального варианта спортивной драмы, выразительно выстроенная и снятая сцена боксерского поединка, что способна соперничать с лучшими образцами жанра (это неудивительно — убедительность Дениса Никифорова на ринге была подготовлена почти годом тренировок). Однако точность в мотивации поведения героев, в воплощении социального и личного на экране не дается режиссеру и на этот раз. Приблизительность в подходе к экранному зрелищу в сочетании с нетерпением неофита, который хочет все и сразу, превратила перспективные творческие идеи в самую настоящую кашу из визуальных роскошеств (от призраков собаки Баскервилей до северного сияния), милых сентиментальных пустяков (в виде плюшевых мишек и настоящих попугаев) и юношеского радикализма, почитающего силу, любовь и справедливость не рутиной бытия — божествами.

Драматического потенциала, привычного и приличного для блокбастера и заявленного в начале, хватило совсем ненадолго: до того момента, когда после боя Артем оказался на больничной койке. При виде такой картины нервы влюбленной и придавленной чувством вины девушки (именно она, Вика, давала медицинское заключение перед боем, и Артем просто уговорил ее «закрыть глаза» на разрыв сетчатки) не выдерживают, и она решается на отчаянный шаг — отправляется за требующейся для операции суммой к бывшему любовнику, крупному отечественному наркодилеру. «Наркобарон» оказывается при ближайшем рассмотрении субтильным юношей, а еще через минуту — вообще мертвецом: в него стреляют на глазах у героини, мгновенно превратив ее в подозреваемую для милиции и нежелательного свидетеля для убийцы. После такого неудачного визита ей ничего не остается, как пасть на грудь слепому юноше, а тому — действовать теперь за себя и «за того парня», соображая, как унести ноги от ментов и заказчиков, достать деньги на операцию и вообще прожить жизнь не зря. С этого момента стремительный экшн становится рыхлой историей, колеблющейся от одного эмоционального минипика к другому: по дороге сюжет теряет размах, актуальность посыла, единство впечатления. Изъяны драматургии мозолят глаза с настойчивостью пружины, вывалившейся из старого дивана: события, определившие ключевые повороты сюжета, остаются непонятными, и до самого конца можно только гадать, кто доверил студентке-практикантке медосмотр известного спортсмена перед решающим боем и почему у этого самого спортсмена нет другого способа найти деньги на операцию, кроме как выйти на большую дорогу и ограбить банк.

Правда, ни один режиссерский просчет не выставлен зрителю в своей

печальной наготе: сюжетные и драматические пустоты и трещины призвана замаскировать броскость картинки и приема — ухищрение, хорошо знакомое по среднекачественной голливудской продукции. Посему дорогие автомобили мчатся на фоне закатов, восходов и ночных костров, перестрелки случаются в театре и с непременным «участием» роскошного красного занавеса и многочисленных зеркал, а такое банальное событие, как прибытие милицейского спецподразделения, происходит на фоне громов и молний, завесы дождя и средневековых построек. Чувство меры, похоже, отказывает режиссеру: выигрышные «детали и приемы» обрушиваются в таком количестве, что в конце концов просто скользят мимо сознания, так и не получив заслуженную долю внимания. Когда ближе к финалу в кадре невесть откуда появляются «средневековые лыцари» и устремляются в утреннем тумане по зеленой лужайке откуда-то справа куда-то налево, их даже не успеваешь проводить изумленным взглядом, уже давно чувствуя себя кем-то невесть как забредшим на съемочную площадку в разгар работы над двумя-тремя фильмами сразу, — что тут лошади, тут как бы от пиротехников не пришлось уворачиваться! К одному из завершающих эпизодов, когда с небес на живописные развалины, где в данный момент заезжая театральная труппа представляет Шекспира, спускается полковник Нечаев «со товарищи», уже ничему не удивляешься, никакой связности не хочешь и готов воспринимать отдельные выразительные фразы как краткие долгожданные пояснения к режиссерскому замыслу.



«Бой с тенью»

Парадоксально, но при общем ощущении хаоса в одном отдельно взятом фильме каждая деталь продумана и рассчитана на интерпретацию — во всяком случае, по утверждению режиссера. При желании значение всякой мелочи действительно можно дешифровать: воспринимать татарские имена как намек на нашу азиатскую дикость, Киплинга — как отсылку к истории бокса, а пристрастие к сильному герою — как тень реваншизма, затаившуюся в обществе. Однако если в этом кинематографическом калейдоскопе что-то и трогает, стремится к единству, извиняет все неловкости неуверенного режиссерского письма, то это не метод и не прием, а нечто совсем другое — то, что проникло между строк и поселилось там само собой. Сверкающее стеклом помещение московского бизнес-центра, где ведет свои дела Вагиф, неуловимо напоминает место разборок повзрослевшей братвы, пункт дислокации спецподразделения милиции — спортзал средней заброшенности, а друг Тимоха, всегда готовый прийти на помощь, — кого-то, без кого жизни вообще не бывает. Даже среднеголливудский мир, склеенный из супердорогих машин-поездов-самолетов, смахивает на то прекрасное будущее, что размещалось когда-то в виде журнальных вырезок над подростковой кроватью. Все это наивное «великолепие» не требует никаких специальных усилий, чтобы вызвать эмоции в зале, потому что оно всегда с тобой, как собственное детство — неуловимые приметы родного двора, философия уличного братства и первобытного упорства, притягательного по определению, — как инстинкт.

По законам этого братства, как ни круты бывают повороты судьбы, сразу за ними тебя ждут любимая, друзья и дорогое авто. Ждет все это и Артема — у выхода из тюрьмы, где он отбыл положенный срок за ограбление банка. Когда герои все вместе удаляются под изумительные сполохи северного сияния, внутренний голос выносит окончательный вердикт: «Парню «с задатками» дали драгоценный белый холст, и он разрисовал его в пух и прах, разом пытаясь освоить все премудрости голливудского гламура и по-братски поделиться душевными переживаниями — подлинными, но смутными. Сколько, наверное, удовольствия получил... счастливчик!»

По благодушию этот «внутренний монолог» не уступает настроению публики по отношению к тому, что сейчас претендует стать хитом: в ожидании рождения собственного стоящего кино зритель с энтузиазмом смотрит что есть, заручившись приятельской поддержкой и прихватив на всякий случай порцию поп-корна. Так что какое бы место ни занимала картина в личной биографии режиссера, какие бы открытия и разочарования ни таила, для зрителя она — просто вестник грядущей кинематографической стабильности, абстрактный, анонимный и где-то даже пушисто-розовый. Как любой другой из образцов современного «Голливуда по-русски» — вне зависимости от его индивидуальных изъянов и достоинств.

НИНА ЦЫРКУН

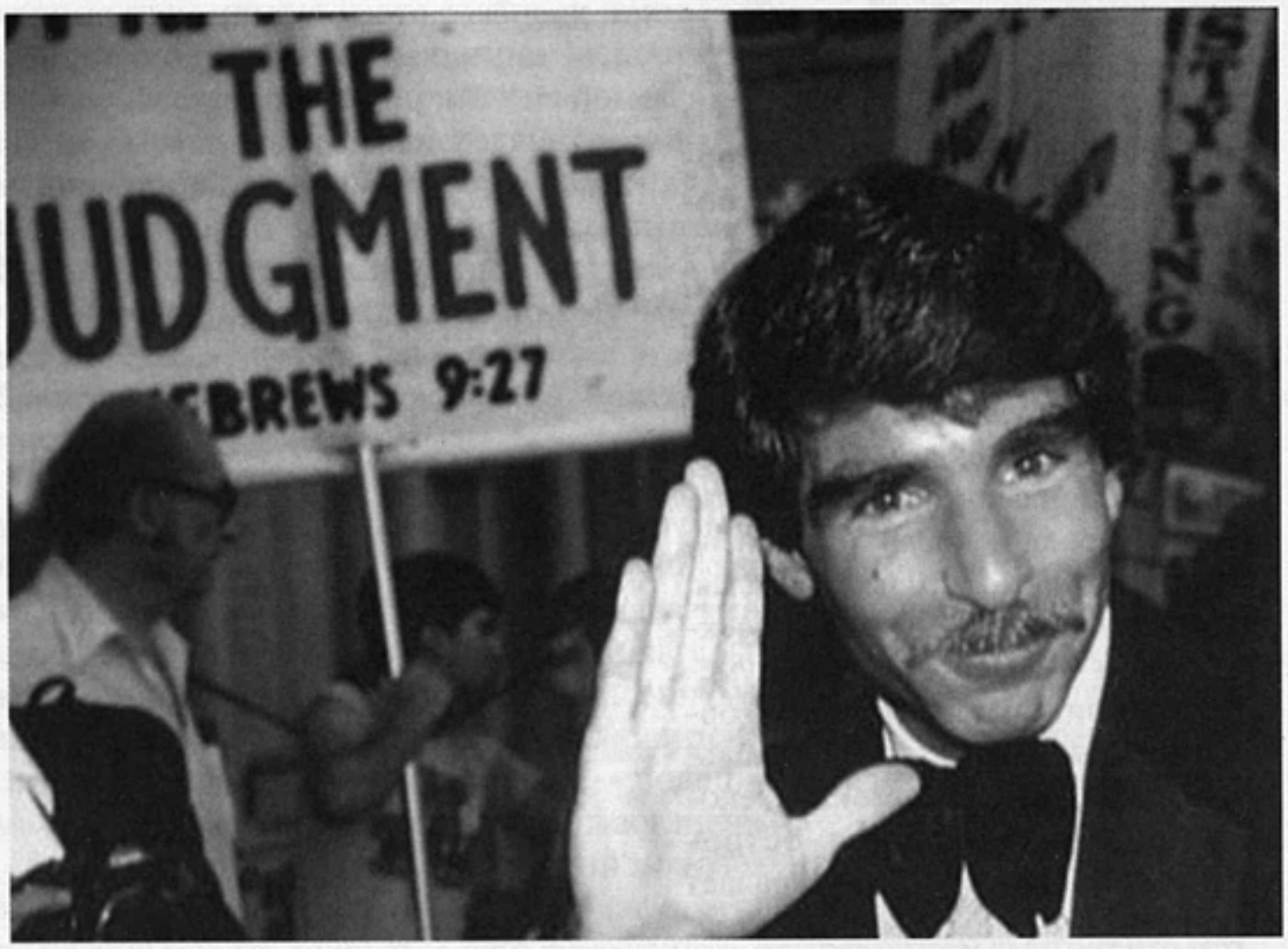
Мимо рта

Ее имя вновь оказалось на страницах газет и журналов, а также в теленовостях в апреле 2002 года, когда пятидесятитрехлетняя уборщица умерла, попав в автокатастрофу. Ее больше знали не под настоящим именем Линда Лавлейс (в девичестве Борман), а под кодовой кличкой Глубокая глотка. О, это было не просто кодовое имя, это был пароль 70-х. Фильм Джерарда (Джерри) Дамиано «Глубокая глотка», снятый с ее участием в 1972 году, выполнил революционное задание: помог обрести язык женской сексуальности. Даже старина Фрейд пасовал перед женским либидо, даже Ницше жаловался, что женщины не знают о своей сексуальности — все потому, что не умеют ее выразить. Нет у них такого органа, которым выражается сексуальность. В «Глубокой глотке» эта вековая проблема решается остроумнейшим образом: Линда страдает оттого, что не испытывает оргазма, и обращается к доктору, который обнаруживает шутку природы: соответствующая физиологическая штучка оказалась у дамочки не на своем законном месте, а в глубине гортани. Отсюда нетрудно было сделать еще одно попутное заключение: не от того ли женщины так болтливы? Может, треп заменяет им секс? Во всяком случае, для них он практически равнозначен оргазму. Четыре года спустя шутка разошлась благодаря Алану Пакуле, постановщику фильма «Вся президентская рать». Осведомителя, поставлявшего информацию Бобу Вудворту и Карлу Бернстайну, двум журналистам из газеты «Вашингтон пост», которые раскапывали дело президента Никсона, известное как Уотергейтский скандал, называли Глубокая глотка. Фишка в том, что история с Никсоном произошла вскоре после выхода на экран фильма Дамиано.

«В «Глубокой глотке» ***(Inside Deep Throat)***
Авторы сценария и режиссеры **Фентон Бейли, Рэнди Барбато**
Операторы **Теодоро Маниачи, Дэвид Кемпнер**
Imagine Entertainment, HBO Documentary Films
США
2005

И Пакула правомерно на него ссылался, потому что это была вполне легитимная продукция.

В 1968 году был отменен Производственный кодекс Хейса, а на смену ему пришла классификационная система. Народ кинулся снимать рискованные фильмы, чтобы прощупать границы дозволенного. На рынок хлынул поток мягкого порно. Санкции, конечно, последовали. Но не повсеместно — не зря каждый американский штат гордится своей независимостью. К примеру, в Нью-Йорке «Глубокую глотку», которой была присвоена прокатная категория X, можно было увидеть только подпольно, а, скажем, в Нью-Джерси любой подросток мог пойти в кинотеатр и купить билетик.



«В «Глубокой глотке»

«Глубокая глотка» хороша была не только смелостью, но, главное, тем, чего, как правило, патологически недостает порнофильмам — юмором. Достаточно вспомнить ударные, параллельно смонтированные кадры эректированного пениса и устремленных ввысь ракет — квинтэссенцию и апофеоз мужского мира. «Глубокая глотка» хороша благодаря прелестной и остроумно использованной звуковой дорожке. Титровая песенка «Она написала «Глубокую глотку» породила игру «в продолжения». А чудный симбиоз песенки «Пузырьки» со сценой орального секса, когда из глубокой глотки раздаются булькающие звуки, и сегодня не может не вызвать смех.

Тут надо отдать должное и главному партнеру Линды Гарри Риману в роли щуплого усатого доктора, пародировавшему знаменитого комика Граучо Маркса и одновременно типового венского психоаналитика.

Риман, кстати, пострадал более всех в этой авантюре — против него возбудили судебное дело, и неизвестно, помогла бы ему прогрессивная общественность (в лице, к примеру, Джека Николсона и Уоррена Битти), которая встала на защиту истинного искусства, если бы не сменилась власть и жестковыйные республиканцы не сменились толерантными демократами. В том же, что это искусство, сомнений у прогрессивной общественности не было. Хотя сам режиссер Джерри Дамиано в документальной ленте, посвященной обстоятельствам выхода на экраны «Глубокой глотки», робко говорит о том, что особых художественных достоинств в этой ленте не видит, просто она была по-своему не так плоха. Главная исполнительница Линда Лавлейс не заработала на этом фильме ничего, кроме сомнительной славы. Ее гонорар составил

всего 1250 долларов, а потом она, перестав сниматься у Дамиано, и вовсе впала в нищету и работала «офис-кипером», то есть обыкновенной уборщицей в конторе. Актриса обозлилась на свое прошлое, сделалась воинствующей феминисткой, ругала на чем свет стоит порноиндустрию и силиконовые груди, написала книгу, в которой представила шесть дней, в течение которых шли съемки «Глотки», сущим адом. Она писала, что продюсер, он же муж, Чак Трейнер заставлял ее работать в кадре под страхом пистолета. Кстати, на экране ни разу не показывается ее тело целиком — оно было изуродовано шрамами, которые она получила, выбираясь через разбитое стекло автомашины после аварии за пару лет до съемок «Глотки». Надо же тому случиться, что тридцать

«В «Глубокой глотке»

два года спустя, 3 апреля 2002 года, она опять попала в автокатастрофу, получила тяжелые травмы и 22-го умерла в Денверской больнице.

В документальной ленте Фентона Бейли и Рэнди Барбато «В «Глубокой глотке» лишь вскользь упоминается о том, что агент, передавший информацию о событиях в отеле «Уотергейт», назывался Глубокой глоткой. Авторы никак не связывают фильм с феминистскими идеями, однако отмечают, что в ней впервые заговорили о праве женщин на оргазм. Зато очень много внимания создатели этого фильма о фильме уделили тому, сколько и кто все-таки на этом предприятии заработал, кто на самом деле финансировал «Глубокую глотку» и кто, соответственно, на картине по-настоящему нажился. В частности, в очередной раз подтвердился тот факт, что главным продюсером «Глотки» был Луис «Буче» Параино, одолживший бóльшую часть денег у своего отца и дяди, членов мафиозной семьи Коломбо. Стоимость производства ленты составила 22 тысячи долларов, а кассовые сборы сделали ее (и продолжают делать), вероятно, одним из самых успешных в истории кино проектов, хотя точные данные до сих пор недоступны. (Сегодня называют цифру в 600 миллионов.) Подробно рассказывается в картине Бейли и Барбато о том, что участие в проекте режиссера и актеров фатальным образом сказалось на их судьбах. Все это, конечно, существенно, но все же, на мой взгляд, главным в картине Джерри Дамиано было открытие о природе женской сексуальности, серьезность которого вполне художественно прикрывалась эксцентрикой. Не случайно Бейли и Барбато среди прочих видных фигур 70-х (разумеется, таких, как основатель журнала Hustler Лэрри Флинт и писатели Гор Видал и

Норман Мейлер, например) пригласили в качестве комментаторов в свой фильм знаменитого теоретика феминизма Камиллу Палья. К сожалению, как и другие специально приглашенные гости, Палья не смогла реально высказаться по поводу «Глотки». Все их односложные реплики авторы лишь вкрапили в свой комментарий в виде коротеньких малозначительных цитат. И очень напрасно.

Палья много лет ведет войну с ортодоксальными феминистками-теоретиками, выдвигая в качестве базисного тезиса тот факт, что война полов — не следствие социальной несправедливости, а природное разделение ролей, без которых невозможны ни секс, ни любовь. В отличие от большинства коллег-феминисток, Камилла Палья утверждает, что закрепленные в обществе стереотипы мужского и женского не являются привнесенными, а отражают подлинно природное положение вещей, где главными фигурами выступают брутальный мужчина и женщина-соблазнительница, причем нередко соблазнительница агрессивная. А вот идеал бизнесвумен, успешно конкурирующей с мужчинами на их территории, есть, согласно теории Палья, поражение женского, ибо в результате победу одерживает мужской принцип и торжествует мироустройство по мужскому принципу. Женщина, не скрывающая своей сексуальности, а, напротив, всячески ее подчеркивающая и утрирующая, — вот каким должен быть актуальный идеал. Ибо секс — это основа власти женщины, которая предстает не жертвой, а хозяйкой и повелительницей в сексуальном поединке, да и в любом другом. Такой путь был предначертан домохозяйке, героине «Глубокой глотки», а вот Линда Лавлейс с этого пути сошла. Затравленная феминистками, которые со всей яростью обрушились на «Глубокую глотку», объявив ее порнографией, она действует на них как красная тряпка на быка: Линда пробовала примкнуть к их лагерю, но выяснилось, что она чужая им по крови. Ее жизнь оказалась искореженной из-за ориентации на те ценности, которые попыталась скомпрометировать ее экранная героиня. «Глубокую глотку» постигла судьба любого преждевременного, авангардного жеста. «Базаровы пришли, но время их не пришло». Команда Дамиано заплыла за буйки, ограничивавшие разрешенную территорию, и результат был предрешен: кто-то утонул, кто-то наказан. А потом буйки отнесли на завоеванный смельчаками рубеж.

Общие места

Название нового фильма Александра Пейна многих смутило. Действительно, о какой обочине идет речь, когда герои, два давних друга Майлс и Джек, колесят — с ветерком, налегке, с комфортом — по Калифорнии, дегустируют и распивают тамошние вина, играют в гольф, гуляют по полной (к тому же причина затянувшегося на неделю мальчишника — грядущая свадьба Джека)? При чем тут обочина, когда фабула ленты — это практически «праздник, который всегда с тобой»?

Обочина Пейна — это не контрапункт или противоположность центра, а его составная часть, его прямое продолжение или (в худшем случае) его оболочка: достаточно ее поскрести — и обнаружишь там вовсе не пустоту, а красоту по-американски.

В отличие от выхолощенного варианта американской обочины, хотя и работающего на истеблишмент, но старательно сохраняющего — как бы по старинке — потрепанный независимый вид, картина Пейна, истеблишментом отмеченная и оцененная («Оскар» за лучший адаптированный сценарий), никаких социальных оппозиций и конфликтов не фабрикует, независимую позицию не симулирует.

Обратившись к классическим неудачникам и обывателям, к типичным представителям мидл-класса, не избалованным эпическими иллюзиями и обременительной роскошью, свободным от бунтарских настроений, впутав их в вязкие бытовые коллизии, Пейн, однако, отказал им в праве на прибыльное поражение, то есть в праве на снисходительные симпатии со стороны. Отказал в слабости как общественной привилегии, но не как человеческом свойстве. И тем самым — без скидок на разность «весовых категорий» — уравнял их с обитателями голливудского Олимпа. Хотя его Майлс и Джек

«На обочине» *(Sideways)*

По роману Рекса Пикетта

Авторы сценария **Александр Пейн, Джим Тейлор**

Режиссер **Александр Пейн**

Оператор **Федон Папамикаел**

Художник **Джейн Энн Стюарт**

Композитор **Ролф Кент**

В ролях: **Пол Джаматти, Томас Хейден Черч, Вирджиния Мэдсен, Сандра О и другие**

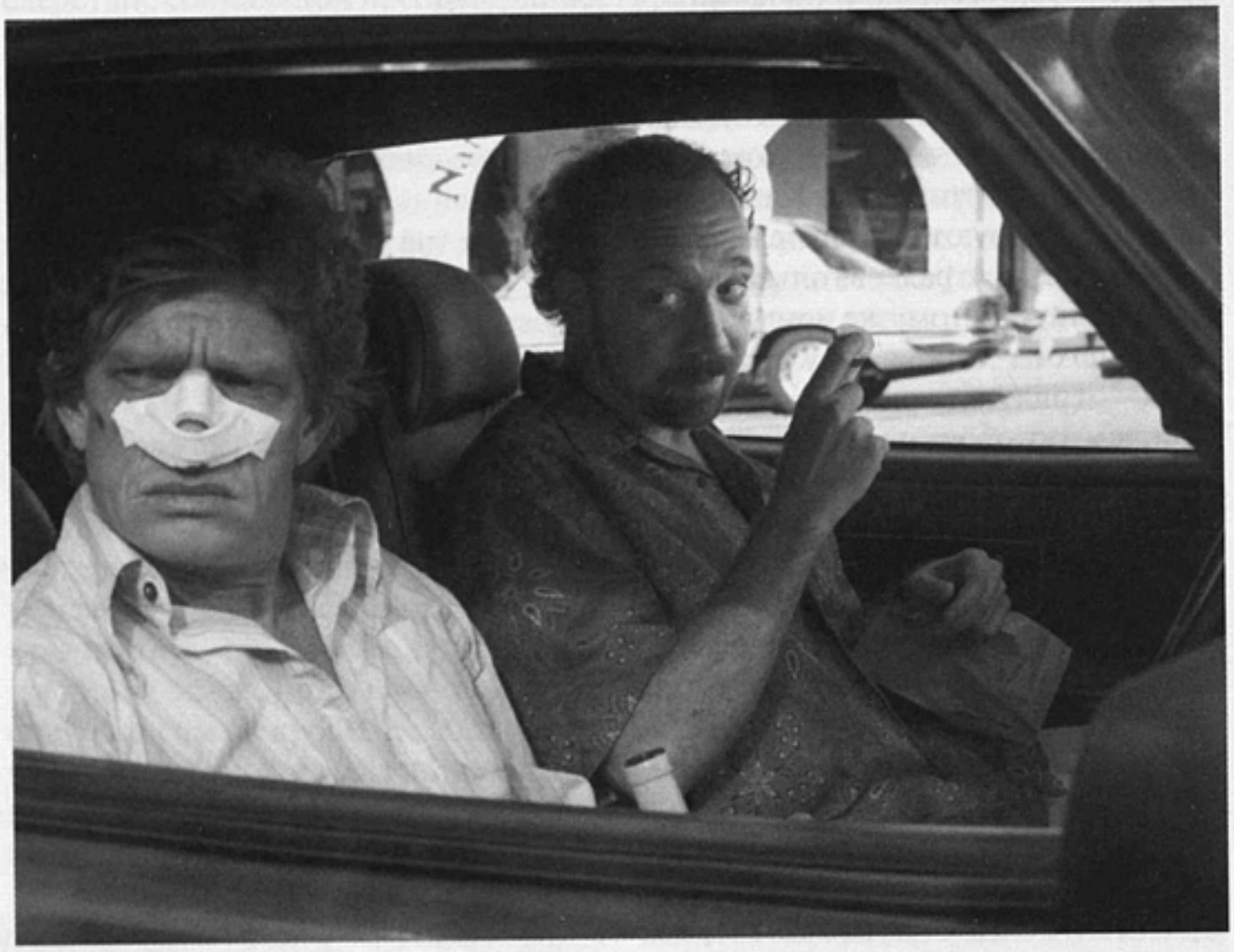
Fox Searchlight Pictures, Michael London Productions, Sideways Productions Inc.

США

2004

никаких подвигов не совершают, ничем выдающимся не занимаются. Гордиться им нечем. И о своей звездной участи они — в отличие от эталонных голливудских героев и, что важнее, от голливудизированных (в том числе и в индииндустрии) отщепенцев с большой обочины — не догадываются. Этот «Голливуд с человеческим лицом» расположен по ту сторону центра и периферии. Идеологически он беспристрастен.

Джек — третьесортный актер, человек из массовки, гордящийся своей голливудской фактурой, но зарабатывающий на жизнь озвучкой рекламных ро-



«На обочине»

ликов. Молодящийся плейбой, он убежден, что способен уложить в постель каждую встречную. Секс — главная жизненная забота. А брак с представительницей армянской диаспоры — всего лишь, похоже, вынужденный шаг, сулящий стабильное будущее. В ходе гулянки Джек без труда влюбляет в себя работницу винного предприятия Стефани, а также завоевывает симпатии ее семьи. Без злого умысла и без удовольствия обманывает и невесту, и новую подругу, которая о намеченной женитьбе Джека не подозревает.

Подтянутый, с перманентной белозубой улыбкой, Джек выглядит полной противоположностью депрессивного, нерешительного Майлса, несостоявшегося писателя, предположительно графомана, сочинившего семисот-с-чем-то-страничный роман, который не приглянулся ни одному издательству. Майлс разведен и никак не может смириться с тем, что его бывшая жена вновь вышла замуж. Единственная отрада — вино и все, что с ним связано.

Майлс — классический невротик-интеллектуал на манер героев Вуди Аллена, в литературе чувствующий себя куда уверенней, чем в жизни, а в сортах вин разбирающийся лучше, чем в людях. Впрочем, дегустация у Майлса то и дело переходит в попойку. За время короткого отпуска он влюбляется в знакомую официантку Майю, тоже разведенную, тоже влюбленную в виноделие. И находит в ее лице родного человека.

Естественно, Джек хочет подольше погулять, а Майлс все время ноет и норовит вернуться в номер и лечь спать до полуночи.

Два друга сыграны и срежиссированы по принципу непохожих близнецов, обманчивых антиподов, как «тонкий и толстый»: один и дополняет, и оттеняет второго. Оба столь типажно и психологически узнаваемы, так надежно и органично вписаны в окружающий пейзаж, что их педалируемая негероич-

ность, их типизированные недостатки начинают работать на идеальный человеческий образ.

С тем, что «независимое американское кино» истончилось до набора культурных штампов, утратив жизненность, витальность, чувственность, спорить трудно. Его расхожие персонажи давно перекочевали на подмостки крупнейших студий. И играть их стали не офф-голливудские артисты, внеэкранным имиджем не скованные, а суперзвезды, чей звездный статус — даже при хорошей актерской работе — образовывал ощутимый зазор между испол-

«На обочине»

нителем и ролью, брал всамделишного персонажа в кавычки, мифологизировал его.

К слову, Вуди Аллен — один из немногих, кто умеет остранить звездность исполнителя и срежиссировать его игру так, словно он — выдающийся дебютант, не столько нынешняя, сколько будущая суперзвезда. Наверное, в том числе и ради такого шанса, такого ценного опыта (актерского обновления) голливудские знаменитости и соглашаются засветиться у Аллена даже в небольшой, иногда эпизодической роли.

История, жанр фильма «На обочине» — тоже «вудиалленовского» типа. Только Пейн назначил на главные роли не самых раскрученных актеров. И в своем выборе не ошибся. Идеальный кастинг достоин специального «Оскара».

Во многом именно незамыленные актерские лица оживляют, обостряют намеренно клишированный — «ничего особенного» — сценарий. Его интонация — сниженная, пафос — нетенденциозный. Его мотивы: мужья и жены, вино и женщины на скорую руку, профнепригодные актеры (Джек) и такие же литераторы (Майлс), бедные гении (Майлс) и непризнанные таланты (Джек), кризис среднего возраста (Майлсу и Джеку в районе сорока), истина в вине, адюльтер и т.п. Его формат — беллетристика. Его жанр — лирическая комедия (трагикомедия), разговорное кино, роуд-муви плюс бадди-муви. Его топография — провинция, вернее, американский «Прованс».

Эти культурные, жанровые штампы Пейн отполировал без боязни повториться, отшлифовал их до состояния новизны, вызывающей эффект дежа вю. И ненароком напомнил, что штампы — не обязательно плохо и неконструктивно, что пренебрежительное к ним отношение — еще больший штамп. Главное, знать, как ими распоряжаться. И тогда, возможно, они не будут от-

личаться от того, что называют «классикой», к каковой картина Пейна была немедленно причислена американской критикой. Не говоря о том, что у штампов — если приглядеться — тоже есть двойное дно.

Не случайно, например, графоман и писака Майлс в беседе с Майей озвучивает синопсис своего, как выясняется, автобиографического романа «День после вчера», посвященного его семье, его отцу-инвалиду, к которому он был прикован и который покончил с собой. Как замечает проницательная, обворожительная Майя (она будет первым человеком, кто осилит труд Майлса целиком, став его первым благодарным читателем), это книга о смерти и смертности. Так Пейн изящно остраняет комедийный и как бы несерьезный тон ленты, на мгновение меняет его, остраняет и образ Майлса, «собирательного неудачника», корректируя его совсем другой — антитипажной, персональной — краской.

Так каждый из героев (кроме мудрой Майи) вдруг взрывается индивидуальной — непредсказуемой — кульминацией, остраняющей, выбивающей из колеи приглаженный комизм картины. Срывается Стефани, которая, узнав о предстоящей свадьбе Джека, со всего маху наносит ему серию прицельных, точных, яростных ударов мотоциклетным шлемом, в кровь разбивая ему лицо, ломая ловеласу и обманщику нос. Впрочем, даже с перевязанной физиономией Джек не устает куролесить. Не выдерживает тихоня и гурман Майлс: раздосадованный тем, что его книгу отказались печатать, он прилюдно опрокидывает на себя кубок с вином, предназначенный для церемонии дегустации.

А неугомонный, самоуверенный, «вечно в форме» Джек — после еще одной сексуальной авантюры, провальной и анекдотичной, — отчаянно, чуть ли не со слезами на глазах расписывается в собственной никчемности, беспомощности, шаблонности.

Или: робкий Майлс с нескрываемым азартом проникает в спальню официантки, где Джек в запарке (муж официантки вернулся) оставил кошелек с именными обручальными кольцами. Майлс забирает портмоне прямо из-под носа занимающихся сексом супругов и еле-еле уносит ноги. Это уморительное действо происходит в интерьере обшарпанных стен и домашнего бардака, где как фон для сексуальных утех гремит музыка и работает телевизор, а там о чем-то вещает Джордж Буш. Так, возможно, режиссер Пейн передает ироничный привет тем «независимым», для которых антиамериканизм стал прибыльным и беспрепятственным пропуском и в истеблишмент (элиту), и в народ.

Майлса сыграл Пол Джаматти — пожалуй, единственный в ансамбле «На обочине» актер «с прошлым». Перед тем как сыграть у Пейна, Джаматти среди прочего побыл реальным человеком Харви Пикаром, совершившим революцию в искусстве создания комиксов. Неоконченная биография Пикара была экранизирована в замечательной картине «Американское великолепие». Не умевший рисовать Харви (за него это делали другие люди) прославился тем, что сценарии для комиксов списывал с натуры, с самого себя, придавая им социальный (он же — экзистенциальный) характер. Когда Пикар узнал, что болен раком, то и неизлечимый недуг сделал предметом творчества, сюжетом для автопортрета. Хронику протекающей смертельной болезни он описывал тем же языком мимолетных, сатирических, несентиментальных скетчей, каким рассказывал о монотонных, но неповторяющихся, проходящих мимо, но задевающих за живое буднях. В результате такой терапии, нашедшей моментальный отклик у миллионов, лечившей и автора, и читателей, произошло повседневное чудо: Пикар выздоровел. Американские критики писали, что Джаматти в роли Пикара выглядел реальнее и убедительнее самого Пикара (и это при жизни легендарного прототипа, который, кстати, тоже появлялся в «Американском великолепии»).

В той ленте Джаматти сыграл человека, ушибленного обстоятельствами, не оказывающего им видимого сопротивления, не надеющегося на легкое

или безболезненное поражение, выкарабкивающегося из безнадежной ситуации со смирением, выдержкой, мужеством и удивительным, нежестокосердным равнодушием, какое свойственно тем, кто остается в живых по чистой случайности. Внешний вид Харви: маленький рост, грузная сгорбленная фигура, усталая походка, тяжелый взгляд куда-то в пол или в сторону. Талант Пикара — абсурдизация справедливого, закономерного бытия как единственный, хотя и фантомный, выход из положения.

В фильм Пейна Джаматти невольно втянул психологию и повадки Харви Пикара. Его Майлс тоже мучается от одиночества и внутренней неустроенности, но при этом тоже на жизнь не пеняет и не жалуется. Все персонажи «На обочине» на свой счет не обольщаются. Они знают себе цену. Понимая, что эта цена всегда не столь высока, как хотелось бы, усиленно набивают ее (Джек), неоправданно занижают (Майлс), просто держат планку (Стефани), кропотливо, вдумчиво работают над собой (Майя). И пытаются (все вместе) сохранить естественный — желательно счастливый — вид.

Благодаря искрометному «пиранделлизму» (прозрачному, невесомому приумножению, наложению условностей) «Американское великолепие» поразило некомиксовым — сверхузнаваемым — реализмом, тягучим, угрюмым течением турбулентных, то слишком взнервленных, то слишком бессюжетных, будней, предъявлением повседневности как судьбы. Нащупывая онтологию обыденности, «Американское великолепие» наследовало лучшим, нынче редко поддающимся традициям описания и осмысления феномена Другой Америки.

Персонажи «На обочине» — это, конечно, не другие американцы, которых вслед за собой обессмертил Пикар. Напротив, у Пейна они изживают свою инаковость, но сохраняют в себе человека нормы, что и в центре, и на обочине одинакова. Американское великолепие этого фильма — в неформированной идеализации повседневности, в выкачивании оттуда и удушливого трагизма, и зашкаливающего — оборонительного — юмора. В умеренном смехе, который не доходит до слез, не сокрушает основ нормы, но позволяет оценить ее как главную жизненную ценность и отстраниться от себя — от того, что неудовлетворен жизнью, от собственных комплексов и проблем, осознав, что без них будет только хуже и еще тоскливее. В рационализации и приручении каждодневного абсурда. В нефатальной (то есть непредвзятой) точке зрения на обыкновенные вещи и обычных, но самодостаточных людей. В подробном, некритичном взгляде на поверхность жизни, сплошь состоящую из штампов, которые искушают обманчивостью (иллюзорной) и обманывают ожидания как самых наивных, так и самых искушенных.

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Эффект трансмукера

Кто его застрелил?
Тот, кто в него стрелял.
Дэшил Хэммет.
«Кровавая жатва»

Понятно, почему «Город грехов» был в последний момент включен в конкурсную программу Каннского фестиваля в обход главного правила — не брать кино, уже вышедшее в прокат. И понятно, почему в Канне его встретили холодно, — тут не годятся старые критерии, а новых пока нет. В Канн фильм Родригеса приехал состоявшимся лидером американского бокс-офиса. Это именно о нем председатель жюри Эмир Кустурица сварливо сказал, что в кино демократии быть не может, поэтому успех у публики его не впечатляет — он предпочитает эстетику. Однако ту эстетику, которую жюри увидело в «Городе грехов», с ходу переварить не удалось. Побочный приз «За художественно-технические достижения» только подтверждает оценочный ступор. Действительно, когда смотришь этот фильм, первое, что приходит на ум: а кино ли это? Но при этом понимаешь, что на экране происходит нечто важное для кино как искусства. Буквально чувствуешь кожей, как чувствуют герои фильма «Дети-шпионов—2», разыскивая какой-то трансмукер. Что это такое и как действует, никто не знает. «Вот он!» — убежденно говорит девочка. «Почему ты в этом уверена?» — спрашивает ее брат. «Потому что он большой, круглый и висит посреди комнаты». Такими же аргументами приходится пользоваться, чтобы понять, какой механизм привел в действие своим фильмом Родригес. Но зубодробительный сюжет сильно мешает анализировать его инновационный продукт. Хотя сюжет здесь всего лишь точка опоры, чтобы автор смог перевернуть мир.

«Город грехов» ***(Sin City)***
По одноименному комиксу Фрэнка Миллера
Автор сценария **Фрэнк Миллер**
Режиссеры **Роберт Родригес, Фрэнк Миллер,**
специально приглашенный **Квентин Тарантино**
Оператор **Роберт Родригес**
Художник **Жанетт Скотт**
Композиторы **Джон Дебни, Грэм Ревел, Роберт Родригес**
В ролях: **Брюс Уиллис, Микки Рурк, Джессика Альба, Бриттани Мёрфи, Рутгер Хауэр, Клайв Оуэн, Ник Стал, Росарио Доусон, Бенисио дель Торо, Элайджа Вуд и другие**
Dimension Films, Troublemaker Stds
США
2005

Если в рунете набрать <город грехов>, то раз пятьдесят натолкнешься на фразу: «Город грехов» — это адская бездна преступлений». Как ни глупо она звучит, но действительно — бездна и действительно адская. Тут годятся только хорошо проверенные временем определения: море крови, горы трупов, любовь до гроба, страшная месть, коварный злодей, верный друг, крутой парень, честная шлюха. Впрочем, наше время добавило в этот ряд прекрасный штамп «оборотни в погонах». Актерам в этой адской бездне играть очень сложно: шаг вправо, шаг влево — карикатура. Но голливудские звезды разной величины с таким исследовательским азартом изображали своих странных персонажей, будто вышедших из ночных кошмаров, где герои древних саг легко уживаются с криминальной хроникой, что все попали прямо в яблочко.

Один совсем пропащий мужчина (неузнаваемый Микки Рурк) размером с двух братьев Кличко, с изуродованным лицом получеловека-полуящера и странным именем Марв (по-видимому, в честь родственной ему продукции фирмы Marvel — людей Икс), снял в баре красивую блондинку на ночь, а наутро девушка была мертва. Золотые волосы разметались по красному шелку постели, ни раны, ни царапины, просто не дышит. И робокопы из местной полиции, кем-то заботливо предупрежденные, уже поднимаются по лестнице. Вот Марв и улетел от них: сначала в лестничный пролет, потом из окна дома прямо в ветровое стекло автомобиля, а уж вместе с машиной — с моста в воду. И пошел по трупам, разыскивая убийцу единственной женщины, которой он зачем-то понадобился. Видимо, эта Голди знала слишком много о том, какие дела творятся в Бейсин-Сити после захода солнца. Впрочем, солнце сюда никогда не заглядывает, поэтому название и превратилось в Син-Сити, Город грехов. Улицы там исключительно злые, и ездят по ним обычные подозреваемые — бандиты, воры, насильники, маньяки, проститутки, искатели приключений и убийцы. Причем убийцей в любой момент может стать каждый. Когда великая депрессия — общий диагноз, то единственное лекарство от нее — великая агрессия.

«Люблю я убийц, — признается Марв. — Что бы с ними ни сделал, совесть не мучает». Мучает его другое — сомнение. У Марва проблемы с реальностью — он в ней не уверен. Поэтому должен глотать таблетки, как пиво, прямо из горлышка флакона. Когда действие таблеток заканчивается, громила с ужасом спрашивает себя: «А если я все это выдумал? Нельзя же просто так убивать человека». Однако для того Город грехов и существует, чтобы причина для убийства всегда обнаруживалась. Что касается Марва, то он находит прыгучего очкарика с когтями вервольфа и улыбкой Джоконды. Коллекционера несъедобных женских голов и заложника собственной извращенной природы. Его зовут Кевин (удивительно похожий на Гарри Поттера Элайджа Вуд). Он ест только человечину. Он не издает ни звука, даже когда его тело пожирает волк. А влюбленный в него кардинал уверяет, что у Кевина был ангельский голос. Но у Марва своя правда — Голди тоже пахла так, как пахнут ангелы.

Другой, вполне красивый мужчина — вот только его лицо почему-то не подходит к его же отпечаткам пальцев, — мимоходом говорит про Марва: «Он родился не в том веке — ему бы в битвах топоры метать или биться на арене с гладиаторами». Ну а этому красавцу Дуайту (несколько демонизированный Клайв Оуэн) с его понятиями о дружбе самое место в «Трех мушкетерах». В том же баре, где Марв подцепил Голди, Дуайт познакомился с официанткой Шелли (Бриттани Мёрфи). Пошел к ней домой, а туда очень некстати подвалил ее бывший парень Джеки-бой (не сразу узнаваемый Бенисио дель Торо) с приятелями. Пришлось Дуайту охладить его пыл в унитазе. Но сам он был слишком разгорячен, чтобы разобрать последние слова Шелли, которые она прокричала вслед, когда он лихо прыгнул с подоконника в темноту. Сквозь свист ветра ему послышалось «стоп», а на самом деле она хотела предупредить, что Джеки-бой — коп, работающий под прикрытием.

Так что проблемы с реальностью не только у Марва. Здесь не только продажный полицейский Джеки-бой, а любой человек может обернуться совсем не тем, кем кажется. Один из «отцов города», сенатор Рорк, — обычной банди-

тской «крышей». Сын сенатора — жестоким Желтым ублюдком (больше других актеров пострадавший Ник Стал). Его дядя, кардинал Рорк — сентиментальным первертом (Рутгер Хауэр). Или, к примеру, полуголые проститутки из Старого города под предводительством Гейл, давней подруги Дуайта (Росарио Доусон, негритянский клон Анджелины Джоли). Они ведь вовсе не служительницы разврата, зависящие от прихотей клиента и характера сутенера, а полновластные хозяйки своей судьбы и члены мощного феминистского профсоюза. Как они выполняют свои профессиональные обязанности, мы можем только догадываться. Но права свои они отстаивают с оружием в руках, управляясь с

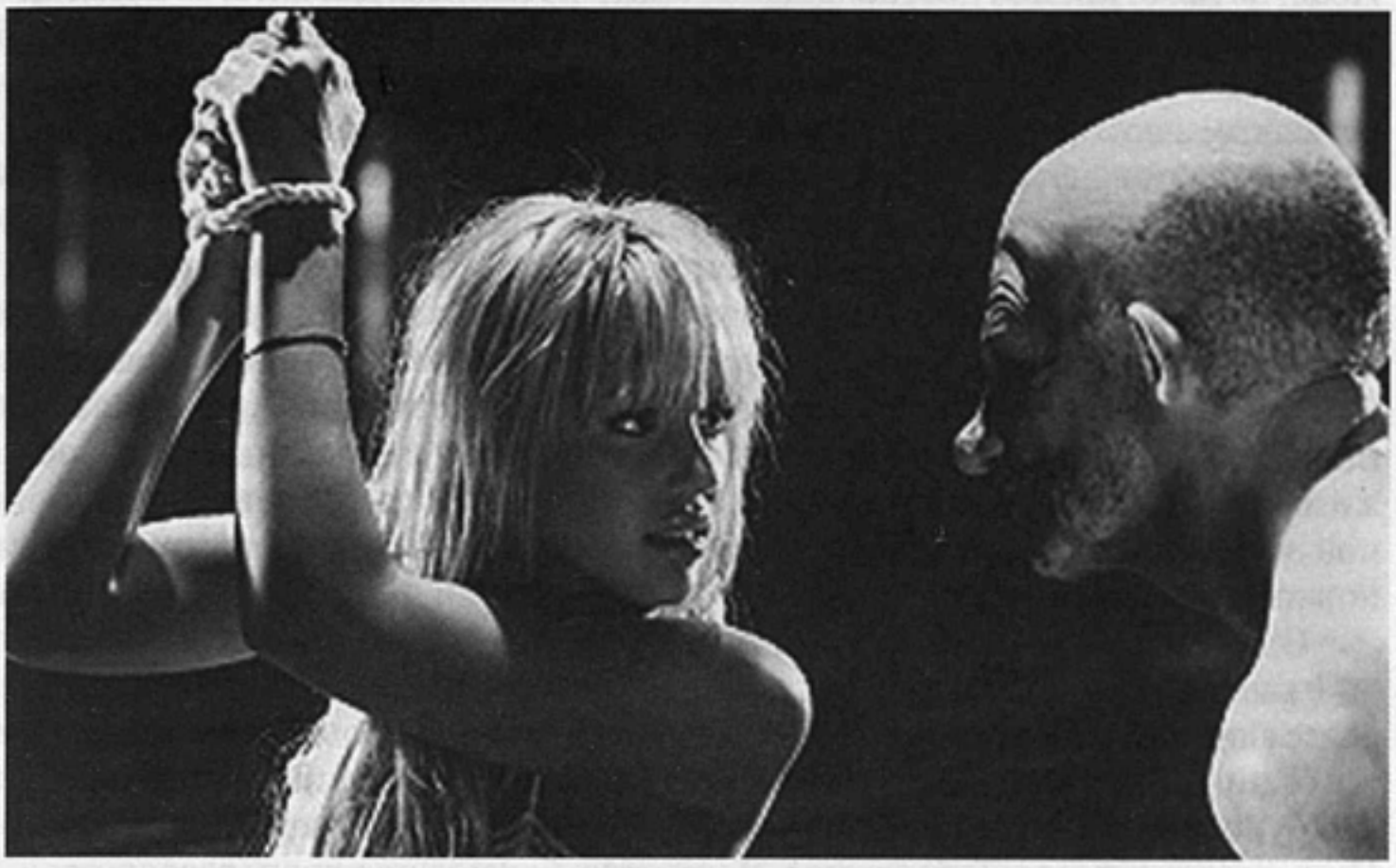
«Город грехов»

ним, как универсальные солдаты. Джеки-бой вел себя нехорошо, угрожал пистолетом девушке, отработавшей смену. Ну и поплатился. Сначала уронил на черный асфальт отрезанную кисть руки с зажатым в ней оружием. Потом, истекая белой, как молоко, кровью, дополз до нее, зубами разжал уже мертвые пальцы и начал снова размахивать пистолетом, рыча себе под нос: «Это не смешно, только попробуйте засмеяться». Его, дурака, предупреждали, что стрелять не стоит, но он нажал на курок, и пистолет влетел ему прямо в лоб. Теперь Дуайту приходится делать грязную работу — спасать девочек, заметать следы убийства полицейского, уходить от погони с багажником, полным расчлененных трупов (иначе они не влезали), беседовать с мертвецом о пользе курения в стрессовой ситуации, тонуть в болоте и превращать отрезанную голову Джеки-боя в бомбу с дистанционным управлением. После того как в победном финале Дуайт сольется с красоткой Гейл в классическом «поцелуе в диафрагму», ему наверняка придется снова менять лицо.

Третий мужчина, честный полицейский Хартиган (Брюс Уиллис как он есть), за полчаса до пенсии спасает из лап маньяка девочку Нэнси. Но маньяк — тот самый сын сенатора. Хартиган отстрелил ему все, что нужно, чтобы превратить человека в урода, и попал в тюрьму. Тюрьма в Городе грехов нужна только для того, чтобы выбивать из подследственных подпись на признании в тех преступлениях, которых они не совершали. Марва после этого отправили на электрический стул. Хартиган отсидел восемь лет в одиночке, каждый четверг получая письмо за подписью «Корделия». Так начитанная девочка Нэнси выражала свою дочернюю любовь к старику. Но, выйдя из тюрьмы, Хартиган снова вынужден спасать выросшую из той самой девочки красавицу стриптизершу (Джессика Альба) от того самого Желтого ублюдка, в которого превратился спасенный хирургами сын сенатора. Однако главным испытанием для него станет не это, а простодушная любовь Нэнси к своему спасителю. Чтобы спасти ее окончательно, Хартиган пускает себе пулю в лоб.

Написать, что «Город грехов» Роберта Родригеса — это почти буквальная,

картинка за картинкой, экранизация одноименного комикса Фрэнка Миллера, значит сказать о фильме все и ничего. Комикс у нас не очень уважаемое явление. И это понятно. Если не любить их с детства, то супергерои, скачущие по стенкам и летающие по небу, кажутся дурно одетыми хулиганами, над которыми висят пузыри их незатейливых эмоций. Носят они синий латекс, как Супермен, или трико в красную клеточку, как Человек-Паук, или даже элегантные черные доспехи, как Бэтмен, — все равно выглядят персонажами балета про безумных аквалангистов. И хотя комиксы возникли параллельно кинематографу, да и развивались, завистливо подражая ему раскадровкой, монтажом крупных и средних планов и легко создающимися на бумаге спецэффектами, но как только их переносят на экран, сразу становится неловко за взрослого дядю, надевающего маскарадную маску, колготки и опереточный плащ, чтобы дать по морде еще более нелепому созданию. Поэтому экранизацией комикса, даже если в нем нет супергероев, уважать себя не заставишь.



«Город грехов»

Фрэнк Миллер, как всякий провинциальный подросток в Америке, с детства обожал комиксы. Еще в 60-х годах носатый мальчишка погрузился в рисованный мир настолько, что оттуда его стали вытягивать клещами психиатры. Мальчик пообещал, что вернется в реальность. И начал вместо комиксов смотреть кино, триллеры по преимуществу. С этой подготовкой в девятнадцать лет Фрэнк уехал в Нью-Йорк, чтобы среди других безымянных иллюстраторов гнуть спину на крупные компании Marvel и DC Comics, набивая руку в этом специфическом виде графики. На комиксовых фабриках все поставлено на конвейерный поток, где кто-то рисует уши, кто-то красит плащи, а кому-то выпало изображать сокрушающие удары кулаков. Миллер рисовал и уши, и плащи, и кулаки, пока не начал создавать персонажей для новых выпусков «Человека-Паука», «Сорвиголовы» и «Людей Икс», в которых ему постепенно стали доверять не только картинки, но и диалоги. Пользуясь открывшимися возможностями, он превращал драчливых суперменов в циничных антигероев, больше похожих на безымянного сыщика из романов Дэшила Хэммета, чем на резиновых защитников Добра. Миллер любил исподтишка переставить акценты, поменять местами в аляповатом цветном сюжете главное — белое и черное, добро и зло. Его супергерои становились маньяками абстрактной справедливости, которым суперзлодеи необходимы, как допинг. Проследив в середине 80-х темное прошлое («Бэтмен: Год первый») и еще более темное будущее Бэтмена («Возвращение Темного рыцаря»), Миллер был возведен в ранг гения и великого реформатора индустрии комиксов. В этом статусе он и начал создавать свои собственные черно-белые «графи-

ческие романы», где праведники и грешники были одним мирром мазаны, где преступление иногда становилось добродетелью, а возмездие почти всегда было замешано на грехе. Первая часть цикла «Город грехов» вышла в свет весной 1991 года, как раз когда Тарантино снимал своих «Бешеных псов», а Родригес писал сценарий «Эль Марьячи». Все трое не были знакомы друг с другом, но им на роду было написано однажды встретиться.

Голливуд, конечно же, пытался приручить Фрэнка Миллера. Он писал сценарии для двух «Робокопов» — второго и третьего. Фильмы вызвали у него отвращение. У Миллера рвали из рук обоих Бэтменов — старого и молодого. Но он водил студию за нос, пока Дэвид Гойер не написал для пятого «Бэтмена» сюжет, основанный не только на комиксе Миллера. И, само собой, ни «Сорвиголова» с Беном Эффлеком, ни «Электра» с Дженнифер Гарнер не могли убедить автора в том, что кино достойно его книжек. Ища подход к этому человеку, Родригес, влюбленный в «Город грехов», действовал не словами, а готовым клипом, в котором бесплатно снялся Джош Хартнетт. Этот загадочный эпизод, где мужчина убивает девушку за ее же деньги, станет потом прологом к фильму. Миллер был приятно удивлен своей ожившей черно-белой картинкой и по-детски польщен тем, что «вот этот, он же известный актер» согласился сыграть незначащий кусочек будущей картины. Родригес, увидев блеск в глазах собеседника, тут же предложил ему на равных правах с ним стать сорежиссером фильма. Из-за этой затеи он даже расплевался с крайне влиятельной в Голливуде режиссерской гильдией, запрещающей ставить в титры не членов их профсоюза.

Однако, что бы ни было написано в титрах, — а там есть еще и Тарантино в качестве «специально приглашенного режиссера», — очевидно, что Родригес единственный автор этой картины. Конечно, в «Городе грехов» есть черты «Криминального чтива»: «палповая» основа, три части, перепутанные между собой, культовые актеры, играющие не роли, а свой экранный архетип. Но за десять лет пути Тарантино и Родригеса, братьев по крови, разошлись — из киноаттракциона каждый выбрал свое. Тарантино — прирожденный сценарист и иронист. Он виртуозно разрабатывает фабулу, сочетая несочетаемые жанры, обыгрывая цитаты из непререкаемой классики и откровенного мусора, придумывая гэги и намертво скрепляя свои конструкции одной сквозной идеей. Больше всего он любит парадоксальные диалоги ни о чем. При всей пластичности вставных номеров в его фильмах видно, что ничего принципиально нового в визуальном плане он не намерен создавать. Так что Тарантино просто заехал к другу посмотреть, как идут дела, впервые воспользовался цифровой техникой и срежиссировал для смеха эпизодик, где Бенисио дель Торо играет мертвого, но разговорчивого Джеки-боя с пистолетом во лбу.

Что же касается Фрэнка Миллера, то, скорее всего, он сам не верит в то, что стал режиссером. Просто он был незаменимым консультантом на площадке. А Родригес с его жадным интересом ко всем видам и техникам визуальности — единственный идеолог этого амбициозного проекта. Две его трилогии — про отчаянного музыканта со стреляющей гитарой и про детей-шпионов — завершились. Родригес доказал, что может совладать с любым, даже отсутствующим сюжетом, сделать звездой любого актера и умеет пользоваться любой съемочной техникой. Последний фильм детского альбома назывался символично — «Игра закончена». Пришла пора создавать визуальный стиль, где изображение имело бы внятный, равнозначный слову смысл. А заодно воплотить «всю пышность и богатство животно ощущаемой формы» (Эйзенштейн).

Изображение традиционно пасует перед словом. Найти источник его смысловой самодостаточности — все равно что найти философский камень. Родригес решил, что мрачные и нецветные истории Фрэнка Миллера — это готовая раскадровка фильма, где литература будет значить меньше, чем картинка. И с помощью цифровой технологии, из которой чуть раньше Керри Конран сделал «Небесного капитана», заставил рисунки накачаться стероидами и обрести объем, не теряя при этом своей графичности. Трюк сложный и очень эффектный. Если бы те же творческие задачи Родригес решал на ма-

териале другого рода, а не на комиксе про «адскую бездну преступлений», то уважения и внимания к его работе было бы во сто крат больше. Тем более что традиционная экранизация комиксов (типа фильмов о Бэтмене, которые снял Тим Бёртон) ничем не хуже. В смысле — не хуже оригинала и даже лучше. Ну а возьмется за Женщину-кошку или Халка не художник, а ремесленник, так и вовсе выйдет ерунда «для летнего проката». И тоже, пожалуй, будет не многим хуже оригинала. Поэтому выдающийся художественный эксперимент Родригеса, наделенного раздражающим умением из куска туалетной бумаги сделать фантик, по снобистской привычке назвали «переводными картинками». А если бы он взял гравюры Доре к «Божественной комедии», или фрески Микеланджело в Сикстинской капелле, или рельефы храма Боробудур, иллюстрирующие «Махабхарату», что бы это изменило?

Все-таки стоит признаться, что не комикс, а дурная привычка, выросшая из настойчиво прививаемого всем нам неуважения к первородному аттракциону кинематографа, застит глаза. Потому что аттракцион дорого стоит. Потому что он нравится зрителям и приносит прибыль. Потому что мало кому из режиссеров удается. Потому что притягивает глаза к экрану, работая на уровне физиологии. А физиология, о которой мы не очень-то много знаем, считается низким уровнем. Хотя возвышающийся над ней разум постоянно буксует, не находя объяснения физиологическим эффектам восприятия. Ведь и вера, к примеру, тоже основана на чувственном и не подтверждаемом «верхними этажами» интеллекта ощущении существования Бога. Как атеисты, твердящие, что Гагарин никого в космосе не видел, так и снобы, отказывающие аттракционному кино числиться по разряду высокого искусства, просто лишены этого чувственного канала. Кстати, об этом есть чудесная дзэнская притча: шли по дороге два монаха, начался дождь — один промок, а другой нет. Родригес, переводя на экран комикс, предложил эффективный метод создания зримых образов с большой смысловой нагрузкой. Как ни странно, интересовала его та же задача, в которую погружен Сокуров, по-своему колдующий над изображением. Применяя простые символы — от развеваемых ветром мужских плащей до вспышек цвета на губах и в глазах женщин — и лаконичную стилистику классического «нуара», он заставил зрителя включить цепочку подсознательных культурных ассоциаций, которые работают независимо от сюжета фильма. В условиях этого визуального стиля достаточно одного слова — сравнения воинственных проституток с валькириями, — чтобы запустить механизм мифа в банальной «палповой» ситуации. Так работает с восприятием слушателя музыка, самое абстрактное искусство. За неимением других терминов, можно назвать это «эффектом трансмукера». А можно просто восхищаться. В конце концов, кто попал под дождь, тот и промок. Кто стрелял, тот и застрелил.

И М Е Н А

«Портрет»,
режиссер
Сергей Лозница

ЕЛЕНА СТИШОВА

Какой «Портрет», какой «Пейзаж»!

ЛЕКСИКОН СЕРГЕЯ ЛОЗНИЦЫ

Документальное кино — не реальность, а лишь то, что нам показывает человек у камеры.

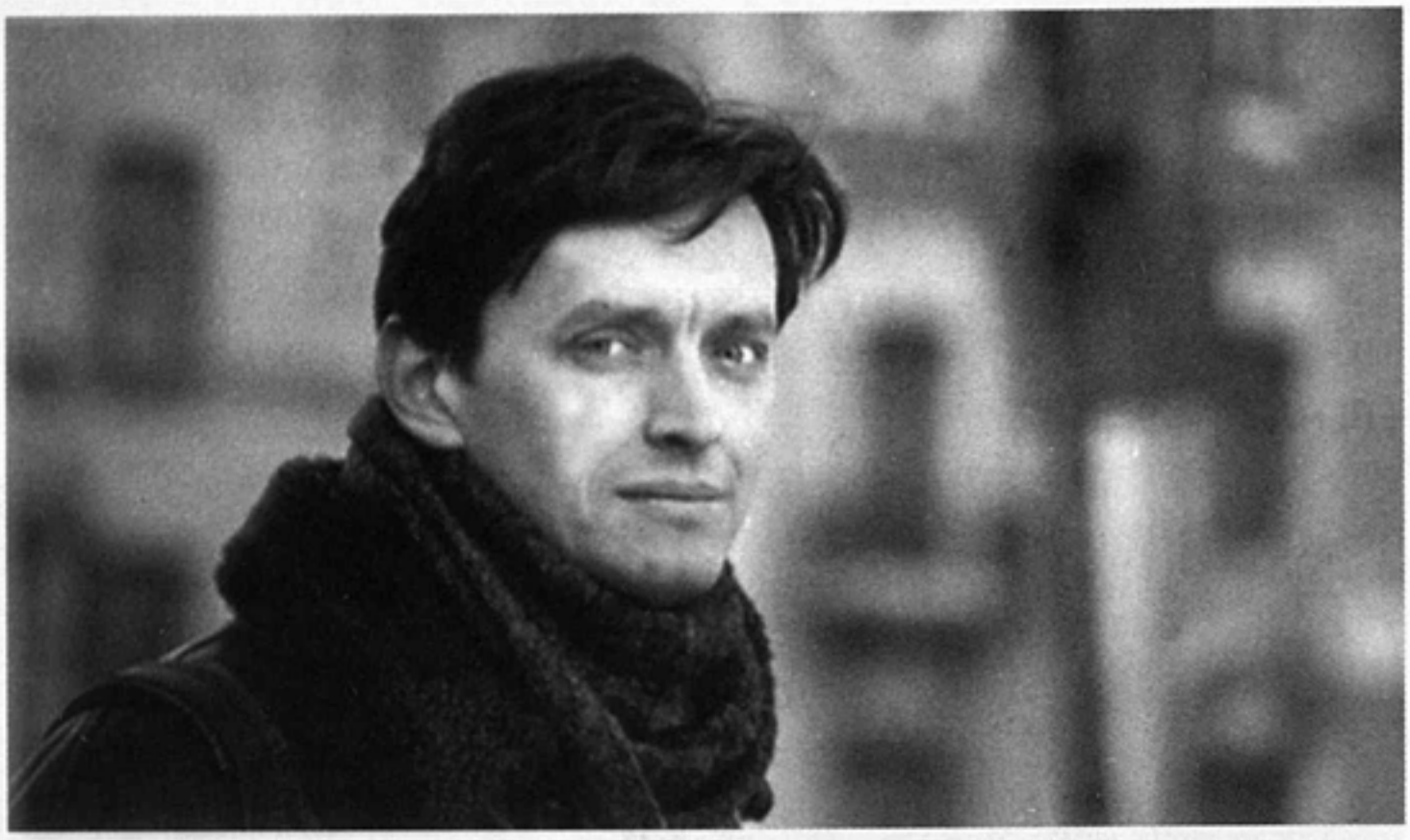
Иштван Сабо

Не спрашивайте художника, какого вкуса яблоко на его картине.

Сергей Лозница

Путем взаимной переписки я сделала нечаянное открытие: Сергей Лозница чрезвычайно чтит словари, что по нынешним временам нарастающего равнодушия к знанию, согласитесь, редкость. Если мы дискутируем какую-то проблему, то для начала он непременно цитирует словарную статью по данному вопросу. К чему бы это? Нетрудно догадаться, что мой респондент, художник в натуре, склонен поверять алгеброй гармонию, что ему свойственны рационализм, расчет, систематичность — качества скорее ученого-экспериментатора, чем художника, чья интуиция — по нашим глубоко укорененным представлениям — не нуждается в точном знании. Поэт в России больше, чем поэт. Образованность еще куда ни шло, но педантизм и фундаментальность уж точно не работают на образ Художника с большой буквы, каковым чем дальше, тем вернее представляется мне Сергей Лозница. Словом, я клоню к тому, что весьма знаменитый и высокочтимый в мире documentary режиссер, триумфатор престижных международных кинофестивалей, не вписывается в живучую типологию «русского художника», «магистра», «чудодея» из-за отсутствия в его работах стихийного, «нутряного» начала. Навевать сны золотые, парить в эмпиреях, околдовывать зрителя, перстами легкими, как сон, касаться чувствительных зон коллективного бессознательного — это все не про него, не про его фильмы. «Я боюсь этих строчек тыщи, как весною боятся фальши». На свой лад вторя поэту, Сергей Лозница боится оказаться в позиции манипулятора зрительским сознанием. Чем дальше, тем радикальнее он дистанцируется от зрительного зала, последовательно и жестко выметая из кадра манки, на которые так падок зритель. Этот процесс радикализации происходит с пугающей скоростью. Каких-нибудь четыре года назад был «Полустанок», где литературный бэкграунд прочитывался с ходу, а предложенные условия игры были скорее театральными, чем кинематографическими. И нарратив был еще вполне классический. «Полустанок» можно пересказать, не особо рискуя упустить «фишку».

В российской глубинке, на полустанке, где поезда останавливаются как им вздумается, вне расписания, люди привычно ждут. Дело к ночи, и пассажиры засыпают вповалку в зальце ожидания, тесном, грязном, едва освещенном, будто сени в худой избе. Коллективный сон так глубок, что ни трубные гудки приближающегося состава, ни оркестровый лязг тормозящего ме-



Сергей Лозница

талла — никакие звуки, усиленные безмолвием глубокой ночи, не пробиваются в сознание спящих. Поезд приходит и уходит. «Нельзя в России никого будить», — подумала я рефлекторно, еще не понимая, что цитирую Наума Коржавина. Сюжет «Полустанка» расположился на толстом культурном слое ассоциаций — от фольклорно—литературных до изобразительных, от школьных еще воспоминаний о послеобеденном летаргическом сне обитателей гончаровской Обломовки до офортов Гойи: экспрессия портретирования лиц спящих пассажиров бередит память о классической серии «Капричос».

На Екатеринбургском фестивале документального кино, где я и увидела «Полустанок», Леонид Гуревич, царствие ему небесное, со всем пылом своего полемического темперамента «наехал» на меня, доказывая, что «Полустанок» — кино игровое, в нем ни грана документа, и пошла писать губерния. Дискуссия разразилась в который раз. И сошла на нет. Мы разошлись, как в море корабли. К тому времени, уже не однажды побывав на международных документальных фестивалях, я заметила, что кинодокументалисты мира гораздо шире относятся к понятиям «документальное кино» и «документальное в кино». Мне казалось, будто и мы перестали надрываться, уличая документалистов в постановочности кадров. В подобной коллизии проявляются глубоко скрытые национальные комплексы, породившие нашу зацикленность на «правде». Правдолюбие — не оборотная ли это сторона трагедии обманутой веры не одного поколения? Обжегшись на молоке, дуют на воду. В 60-е «правда» стала сверхидеей, сверхценностью сообщества, которым столько десятилетий манипулировали и дурили его, как хотели. И пошло-поехало. Однако тыняновское «врет, как документ» вошло в жизнь задолго до приснопамятных дискуссий. Как быть с этим «mot»? Наверное, относиться к нему как к предостережению: дабы ни автор, ни зритель не впадали в иллюзию, что если картинка на экране снята документальной камерой, увидена в реальности, то тем самым уже представительствует от имени истины. «...О чем говорит запечатленный на пленке факт? О том, что данный факт имел место. И всего-то» (из переписки с Лозницей).

Меньше всего я хочу быть скептиком и нигилистом в отношении документального кино. Я люблю разные его жанры — и такой демократический, «быстрый» жанр, как репортаж, мне интересен, хотя именно репортажная съемка, по идее, имитирующая объективный взгляд анонимного наблюдателя, — она-то и обнаруживает нетождественность частного взгляда и взгляда кинокамеры. Я имею в виду съемку общественно значимых событий, интересных большинству. И если мы сами были свидетелями подобного события, то, фильм, снятый документалистом имярек, может совпасть с нашим ви́дением, и тогда покажется нам Правдой с большой буквы, а может, напротив, не совпасть — и мы будем разочарованы и даже раздражены. Потому что условно снятый нами репортаж, запечатленный сетчаткой, покажется нам куда более правди-

вым и точным отражением событий. А все дело в том, что человек с кинокамерой и, к примеру, ваша покорная слуга выбирали разные точки съемки, а потом монтировали куски каждый по своему закону. Вот почему мне ближе не претендующий на объективность, на истину в последней инстанции фирменный репортаж — скажем, «Жертва вечерняя» (1984/1987) А.Сокурова. Кадры усталой праздничной толпы, бредущей по вечернему Питеру, открывают мне новые метафизические смыслы, новое знание про нас, про нашу жизнь. И глубина этого знания, и то, в какой эстетической форме оно подается, резонируют во мне вспышками эмоциональных озарений и приближает к истине: надо же, и я не раз такое видела, видела праздничный салют в летнем небе, но Сокуров окунул меня в неизвестность. И обогатил мое восприятие обычного праздничного ритуала. Не новым ракурсом, а новым переживанием. Как он формализовал его? Использовал ли технологии игрового кино или оставался в жестких рамках документального? Не берусь отвечать на сей вопрос, потому что попадусь в ловушку умозрительных представлений об игровом и документальном. Границы между тем и другим настолько подвижны, что наш взгляд не всегда фиксирует их, а если и фиксирует, что с того? В конечном счете чувство правды рождает подлинность метода (формулировка Лозницы). А это скорее сфера интуитивного, чем рационального.

К примеру, «Пейзаж» — один из недавних опусов Лозницы. Полнометражная картина снята с движения, но режиссерское открытие, как вы понимаете, не в этом, мы такого навидались. Тут все дело в том, что камера движется-плывет слева направо. И вектор движения оказывается отнюдь не формальным, но смысловым. В чем смысл? Прежде всего в том, что хаос открывающегося нашему взору городка-поселка структурируется, преобразуясь в авторский дискурс. Камера не выбирает, она плывет в заданном направлении, фиксируя все подряд. Общий план с церковной маковкой у задней кромки кадра сменяется пустым заснеженным пространством, домами-развалюхами и поселковой утоптанной дорогой меж них, кадрами низкого серого неба, набухшего влажными тучами. Утро, тонкие дымки из труб, тетка идет по воду с красным пластмассовым ведром, мужик застыл посреди улицы, словно памятник самому себе. И руины, руины, руины. Словом, культурный слой скончавшейся эпохи. Но — стоп! — вот знак нового: вывеска «Комфорт» над отменного уродства строением. Догадываешься наконец, какое, милые, у нас тысячелетье на дворе. Не акцентируя наше внимание ни на чем, не ахая от умиления, упершись в вывеску «Библиотека», камера далее движется вправо, панорамируя ларек и лица горожан, мирно стоящих в очереди кто за чем.

«Полустанок»

«Пейзаж»

Я всматриваюсь в кадры, я чувствую, как происходит в этом безмолвном движении приращение смысла, и все силюсь вспомнить, что же мне так мучительно напоминает ритм движения камеры. И меня осеняет. Ну, конечно, это же «Рождественский романс» Бродского с его знаменитыми повторами в начале каждого восьмистишия: «Плывет в тоске необъяснимой среди кирпичного надсада ночной кораблик негасимый из Александровского сада...»

«В тоске необъяснимой» камера продолжает крениться вправо, пока не упирается в автобусную станцию. На среднем плане людей все прибывает, и в ожидании автобуса бабы и мужики ведут нескончаемые разговоры, долетающие до нас отдельными репликами. «Гур-гур», продутый матерком, незлобный, душевный, жалостливый такой:

— ...мучают солдат, мучают детей... кормят их собачатиной...

— ...им на человека наплевать...

— ...сидят вдоль стенки молодые, красивые. Говорят: не можем заснуть...

— ...девяносто два трактора продать, а? В голове не укладывается!

Ладно. В конце концов мы досмотрим, как горожане погрузятся в автобусы, как голые ветви отразятся в запотевшем оконном стекле, как все уедут, будто их ветром сдует, как инвалид с велосипедом пойдет вспять общему движению («качнется влево»), как закатное солнце озарит городок, а голое деревце слева на переднем плане станет черным в контровом свете последних лучей.

Но отчего ж тоска такая необъяснимая? И есть ли, возможен ли прямой ответ на этот вопрос? По-моему, нет, невозможен. Ответ, да и то косвенный, дает творчество Сергея Лозницы в целом, его концептуальные установки, за толкование коих он не несет ответственности. Его дело — снимать свое кино. А наше дело понимать, что «необъяснимая тоска» — побочный продукт экзистенциального, бытийственного мышления. Каковое свойственно моему герою. Не потому ли событие в его фильмах, как правило, встроено в исторический поток?

Вот — «Портрет». Коротко фильм можно описать так. Посреди бескрайних равнинных пейзажей возникают фигуры крестьян обоего полу, послушно глядящих в стационарную камеру. Крестьяне одеты в старинные одежды своих предков, будто вынутые из домашнего сундука. Все вместе похоже на музей под открытым небом или на экспозицию этнических типов, запечатленных на дагерротипах. Словом, археология.

Старинная одежда обычно справлялась не просто так, не обновы только ради, был в ней еще некий ритуальный смысл. И, странное дело, давно я это замечаю: облачение в одежды предков проявляет и даже обостряет в нас, потомках, родовые черты.

А ведь Лозница никакого кастинга не проводил перед съемками.

Фильм «Портрет» снимался в Новгородской, Тверской, Вологодской, Ярославской областях — ничего себе размах! По словам режиссера, экспедиция должна была ночевать в гостиницах и не могла задерживаться подолгу, а тем более на ночь, в медвежьих углах, к которым и был интерес особый. «И тогда, — объясняет Сергей, — я выбрал движение как обстоятельство съемки. А так как по дороге могли встретиться только пешеходы, то они и стали объектами съемки».

И что же? Наши этнические корни гораздо сохраннее, чем нам кажется. Возьми любого парня в современном прикиде, облачи его в картуз, косоворотку с жилеткой да в поддевку — и этот маскарад, как знать, может оказаться самопознанием.

Триада «Кто мы? Откуда мы? Куда мы идем?» ложится на творчество Сергея Лозницы, хочет он того или нет. Скорее всего, он не формулирует для себя подобные метафизического свойства задачи именно в таких выражениях. Но исторический дискурс в его картинах очевиден. Их можно назвать забытым теперь словом «парабола», которым в 70-е атрибутировалась философская проза малых форм. Вслушайтесь в названия картин Лозницы: «Полустанок», «Портрет», «Поселение», «Пейзаж», «Фабрика». Лексикон соответствует стилистике фильмов, их изобразительному языку — сдержанному, лаконичному, но не бесстрастному. Только страсть глубоко затаенная, интеллектуальная, а не чувственная. Но это именно страсть. Что еще может магнитом притягивать к такой картине, как «Поселение»?

Я смотрела ее, ничего не зная предварительно, и, что называется, погружалась в неизвестность, вникая покадрово в сюжет. Это оказалось не так-то просто. Я попала в какое-то угрюмое лесистое, пасмурное место. Молчаливые мужчины разного возраста, одетые в ватники и стеганые штаны, не слишком сноровисто делали тяжелую физическую работу, смысл которой упорно от меня ускользал. Ну, думаю, тюрьма скорей всего, оттого и работа вроде бы бессмысленная, не в радость, и лица хмурые, и обиталище тут же торчит странное, на барак не похожее, но кривое-косое. Правда, ни охраны, ни «колючки» не видно. И только в финале, когда камера вошла в помещение, где происходила трапеза, и все персонажи уселись за общий стол с нищенской едой, я догадалась: это инвалидный дом для умственно неполноценных. Позже я выяснила, что фильм снимался в интернате, который расположен в бывшей барской усадьбе, рядом с деревней Старые Луки, недалеко от станции Аксочи. Это километров двести от Санкт-Петербурга в сторону Москвы.

Разумеется, съемка велась методом дотошного кинонаблюдения. И только последний план был снят открытой камерой. Интернатовцы позировали, и охотно. Кое-кто даже улыбался. И последний план получился даже оптимистическим. Привычно угрюмые некрасивые лица отверженных обществом, спрятанных от глаз подальше убогих осветились внутренним светом. Чувствовалось, что в момент съемки им было хорошо. На мой вкус, в этом и есть смысл фильма. Смысл работы над ним.

Такой вот документ.

Из переписки с Сергеем Лозницей: «Возникает вопрос о том, что такое документ. Если я могу изменить смысл кадра или плана, например, сменой оптики, фокуса, цвета, ракурса, длительности, то какова цена этого документа и каков его подлинный смысл? Смысл, наверное, не совсем в материале. Смысл, наверное, в том, что я с ним делаю. Если вы показываете, как человек работает у станка пять секунд, — это трудовой энтузиазм. А если пять минут, то смысл меняется: это муки монотонного труда. Зубчатые колеса».

У меня вопрос к Лознице: что он делает с материалом, если материал открывает ему сокрытый в нем историзм?

Ответ нахожу опять же в нашей переписке: «Это же само по себе из фильма и материала происходит... Ну, так получается ненамеренно. И это ненамеренное в крови».

СЕРГЕЙ ЛОЗНИЦА

Конец «документального» кино

Идеи должны быть уязвимыми.
Дэвид Боум

Истинная сущность вещей — глубочайшая иллюзия.
Фридрих Ницше

Есть ли Луна, когда на нее никто не смотрит?
Доктор Мермин

Я знаю, что возражения уже готовы у всех, кто прочитал заголовок.

Наверное, число возражений будет множиться по мере дальнейшего чтения.

Вполне возможно, что я и не прав.

Но вдруг...

У меня вызывает большое сомнение правильность того, что документальный фильм называется *документальным*. Слово «документ» мне кажется тут неуместным.

Documentum — поучительный пример, способ доказательства, доказательство, письменное свидетельство. Слово «документ» употребляется в сочетании со словом «кино», придавая понятию «документальное кино» смысл свидетельства.

Является ли документальный фильм свидетельством?

Свидетельством чего является документальный фильм?

Это детские, наивные вопросы, от которых , кажется, можно было бы отмахнуться.

Если бы не некоторые обстоятельства, о которых ниже.

В энциклопедическом словаре «Кино» 1986 года издания есть такое определение:

«Документальное кино — вид киноискусства, материалом которого являются съемки подлинных событий». Мне кажется, что это наиболее точное определение, с которым сложно не согласиться. Только вот вопрос: что такое *подлинные события?*

Слово «подлинность» — о чем оно нам говорит? И что мы имеем в виду, когда говорим, например, о *неподлинных событиях*?

Подлинный — настоящий, оригинальный, не скопированный (Словарь русского языка под редакцией С.И.Ожегова).

Можно ли, используя это определение, сказать, что фильм «Ленинград в борьбе» (1942, режиссеры Р.Кармен, Н.Комаревцев, В.Соловцев, Е.Учитель) документальный? Допустим, что можно.

В этом фильме в монтажном ряду стоят следующие кадры: немецкие самолеты в небе, стреляет зенитчик, бежит девочка с портфелем по улице, падают бомбы, рвутся снаряды, взрывается дом, девочка лежит на земле, слегка присыпанная камнями, раскрытый портфель рядом, тетрадки разбросаны, план крупный, панорама от ног к лицу, лицо, правда, не показывается.

У меня нет доказательств постановочности этого плана, но есть основания усомниться в подлинности этой съемки. Сомневаюсь в том, что оператор успел во время бомбежки композиционно грамотно снять сначала пробег девочки, а затем — остановленное бомбой тело.

Есть кадры, снятые в блокадном Ленинграде, о которых точно известно, что они постановочные. Об этом есть свидетельства очевидцев. Например, кадр

падающего в снег от изнеможения человека у решетки Летнего сада, или план длинного проезда вдоль строя ополченцев, снятый в 50-е годы и использованный в фильме «Подвиг Ленинграда» (1959, режиссеры Е.Учитель, В.Соловцев) как оригинальный и подлинный.

А теперь у меня вопрос: является ли фильм, в котором используются постановочные, иным словом, неподлинные кадры, документальным? Или можно говорить о степени документальности, которая зависит от количества подлинных документальных кадров? Можно ли сказать, что фильм документален на 75 процентов или на 90?

Наверное, и таким образом ставить вопрос не совсем верно.

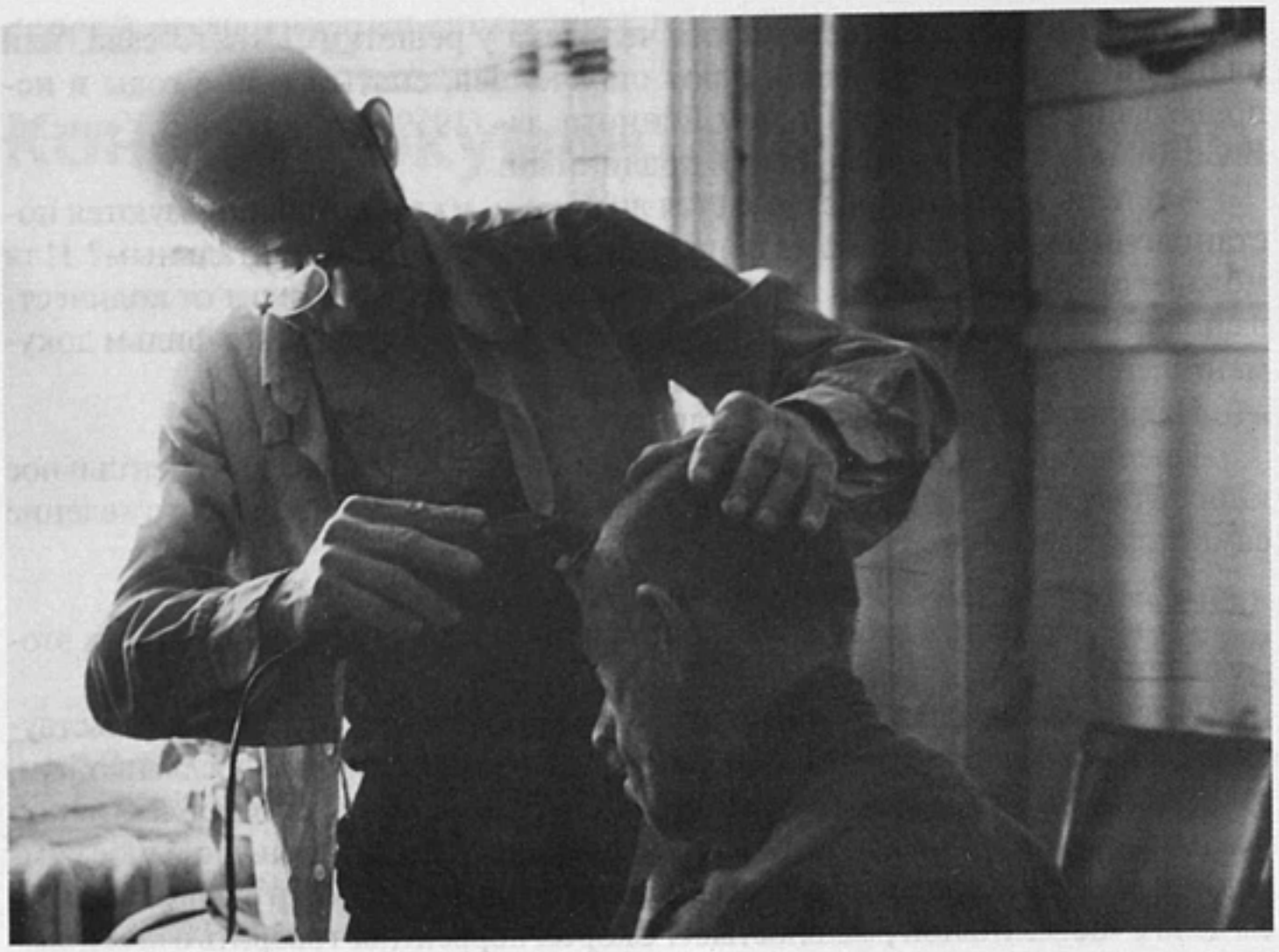
Предположу, что любое определение такого явления, как документальное кино, будет неточным. Я предлагаю вам попробовать определить это явление самостоятельно.

Зачем это нужно? Попытаюсь ответить.

То, как мы определяем какое-либо явление, задает наше отношение к этому явлению.

И если мы определили документальное кино как документ, свидетельствующий о неких снятых на пленку событиях, то такое определение предлагает нам, зрителям, веру в увиденное и отношение к изображаемому как к «объективной реальности», свершившейся чуть ли не на наших глазах. У меня большое сомнение в том, что когда мы смотрим какой-либо документальный фильм, мы имеем дело с «объективной реальностью». Скорее, корректнее говорить о *представлении* «объективной реальности». И в подтверждение я могу привести огромное число фильмов, которые описывали успешное строительство коммунизма, социализма, фашизма, одним словом, любого на тот момент «передового общества», — целый корпус пропагандистских картин, которые не имели ничего общего с очевидным, видимым, наблюдаемым или невидимым, скрытым. А тот поток фильмов, который делается сейчас для телевидения, разве можно назвать документальным? Принцип тот же. Используется документальный материал, на него накладывается авторский текст, интерпретирующий происходящие события, и в результате получается некий продукт. А подмешивание к документальному материалу материала, доснятого накануне, планов чьих-то ног, рук, спин, для вящей убедительности погруженных в сепию, а иногда и слегка поцарапаных? В результате в одном фильме нам предлагается одно ви́дение произошедшего, в другом фильме, порой использующем тот же материал, — другое ви́дение произошедшего, и так до бесконечности — в зависимости от того, кому что выгодно. Это, конечно, грубый, но очевидный пример.

«Портрет»



«Поселение»

К более тонкому мы сейчас подойдем.

Итак, если опять начать ab ovo, можно с некоторой степенью уверенности сказать следующее: мы имеем дело с видимым миром вокруг нас, и одним из способов описания этого видимого мира может быть съемка на пленку с помощью камеры.

Для познания или, точнее, для описания окружающего меня мира с помощью камеры необходимо выставить кадр. Таково условие снимающей камеры. Мы смотрим на мир через прямоугольник. Кадр вырезает некое пространство и компонуется по определенным правилам. То есть мне необходимо, во-первых, выбрать из всего того, что меня окружает, то, что я считаю на данный момент важным, и скомпоновать, исходя из моих эстетических, а иногда этических предпочтений. Таким образом, в самом начале, еще до создания картины, я уже совершаю отбор согласно заданному критерию.

Критерий этот зависит от моего представления об окружающем меня мире, от того, что я считаю важным или не важным, эстетичным или неэстетичным, этичным или неэтичным, достойным внимания или не достойным внимания. То есть на самом первом этапе, еще до съемки, я уже вношу искажение в объективную реальность или в то, что я буду потом называть «объективной реальностью», и клясться отснятым кадром, что я сам это своими глазами видел. Итак, каждый снятый кадр — это выбор, который уже структурирует пространство согласно заданному критерию.

Дальше — больше. Отснятый материал отбирается, монтируется и озвучивается, и на каждом этапе мы вносим в картину все больше и больше искажений, отдаляя ее от того, что мы пытаемся представить как «объективную реальность».

Можно ли называть полученный результат фильмом-документом?

А если можно, то что он будет документировать, о чем свидетельствовать?

В конце XIX века вербальное разделение «пространства» и «времени» превратилось для физики в большую проблему, вызывавшую множество парадоксов и противоречий.

Разрешил ситуацию Эйнштейн. Он вернулся к истокам этих категорий, понял, что они созданы нами же, и заново выстроил физику на основе того простого экзистенциального факта, что мы никогда не сталкиваемся с «пространством» или «временем» по отдельности, а только с неразделимым «пространственно-временным континуумом». Этот простой пример говорит о том,

что мы вводим ошибки в наше мышление, когда пытаемся разделять вербально то, что не может быть разделено экзистенциально.

Что это означает в нашем случае?

Это означает, что нельзя рассматривать и оценивать никакую документальную картину, отделяя ее от автора, равно как и материал, отделяя его от оператора. Все, что мы видим в снятом виде, не есть объективность, а есть одно зафиксированное на пленку неразъединимое понятие: наблюдаемое-наблюдатель.

А в таком случае, как мне кажется, не совсем корректно сопоставлять какой бы то ни было документальный материал с реальной жизнью. Тем более что никто не знает, *что* мы скрываем за понятием «реальная жизнь», поскольку каждый из нас имеет свой срез и свое представление о том, с чем мы соприкасаемся.

Всем известна история первого киносеанса, когда публика в ужасе разбежалась от прибывающего на экран — белую простыню — поезда. Сейчас можно и улыбнуться, представив себе эту картину. Ну, конечно, теперь-то мы знаем, что это всего лишь кино. Но вот когда мы смотрим документальный фильм, а потом начинаем обсуждать проблемы политические, социальные, любые другие, затронутые, как нам кажется, тем или иным образом в картине, не разбегаемся ли мы от «прибывающего поезда», как это делали зрители первого киносеанса? Какое имеет отношение изображенное на экране к той реальности, которую снимали авторы картины, если в процессе ее создания образовалось наслоение полей, искажающих снимаемое событие?

Табуретка сделана из дерева, но мы никогда не называем ее деревом.

Мало того, мы даже не пытаемся представить себе дерево, глядя на табуретку.

Мне кажется, что в самом явлении, которое мы определяем сочетанием слов «документальное кино», есть доля невольного лукавства и фальши. Все дело, видимо, в нашем отношении к понятию документальности в кино. С игровым кино все обстоит просто и ясно — есть степень условности, о которой все оповещены и до съемок, и после.

И что бы там ни происходило, мы все прекрасно понимаем, что это игра, иноговорение, что происходящее на игровом экране отделено от жизни самим фактом и способом своего создания.

Отношение к документальному материалу иное. Его воспринимают как часть жизни, игнорируя тот факт, что это всего лишь навсего усеченная *про-*

«Фабрика»

екция. Причем проекция трехмерного пространства-времени на плоскость, со всеми привносимыми в нее иллюзиями-искажениями. И в этом, на мой взгляд, таится серьезное заблуждение, поскольку такое отношение к документальному материалу — а в широком смысле это любой вид неигрового материала, включая и тот, что используется в новостных передачах телевидения, — создает картину иллюзорной реальности, которую нам предлагают как «объективную реальность».

Есть местность, а есть карта местности. На карте — линии, буквы, значки. На местности — улицы, дома, люди, собаки, деревья, кусты, пыль, запах. Но карта местности не равна местности, и невозможно языком карты рассказывать о местности более, чем это позволяет язык карты.

И рассказ на языке карты местности никогда не станет этой местностью.

Когда мы делаем выводы о чьей-либо жизни или о каком-либо событии, исходя из фильма об этой жизни или об этом событии, мы всегда ошибаемся. Мы ошибаемся, когда соотносим высказывание фильма с обстоятельствами жизни, которые в фильме являются проекцией обстоятельств жизни. Высказывание фильма принадлежит другому пространству — пространству кино. И в этом смысле документальная картина ничем не отличается от игровой картины или от анимации.

У Рюноскэ Акутагавы есть рассказ «В чаще». Одно событие и четыре свидетельства о нем. Четыре взгляда четырех героев. Все свидетельства разные. Истины нет. Кто прав, кто виноват, как оно было на самом деле, — сад камней.

Когда перед показом картины автор фильма начинает говорить, к примеру, что «наша страна вот уже десять лет ведет войну против маленького народа и вот я сделал фильм о том, как этому народу у нас живется», мне это говорит только об одном: начинается спекуляция. Я могу только повторить: нельзя, на мой взгляд, предлагать документальный фильм как часть жизни. Это можно назвать подменой понятий. И, увы, большинство зрителей относятся к документальному кино как к «объективной реальности», не замечая этой подмены.

Довольно часто приходится слышать такие, например, реплики из зала:

— А все, что у вас тут изображено, — одна сплошная неправда. Я был (была) в этом городе (области, районе, деревне, поле, лесу). И все там не так. И люди прекрасные (ужасные, добрые внутри), и вообще... Вы тут нам черную (белую, красную, голубую, розовую) картину нарисовали и клевещете на реальность (город, страну, строй и еще бог знает на что).

Эти оценки или суждения, по-моему, не имеют никакого отношения к кино.

Они скорее имеют *отношение отношения к отношению*, побужденному кадрами фильма, но *по отношению* к картине несостоятельны, поскольку невозможно высказываниями одного пространства оценивать высказывания другого пространства, если только эти пространства не изоморфны.

Когда вы приходите в цирк и фокусник у вас из-за уха достает монетку, вы прекрасно знаете, что это фокус и что ваше ухо вряд ли вас обогатит. Когда вы смотрите фильм — вы участвуете в таком же фокусе. В случае игровой картины фокус заранее объявлен, в случае с документальной — он скрыт. Скрыт самим нашим отношением к документальности отснятого материала, но оттого фильм не перестает быть фокусом, а режиссер не перестает быть иллюзионистом. Но он объявил себя свидетелем истины — в этой декларации и таится заблуждение. Если у вас есть возражения, то вспомните, что слово «вода» нельзя выпить, а поезд продолжает прибывать на простыню экрана, но из зала уже никто не убегает.

Я очень сомневаюсь, что маленькие цифровые камеры позволят нам ближе подойти к реальности. Они позволят нам быть более убедительно обманутыми, если мы будем продолжать заблуждаться в том, что то, что предлагает нам камера, даже спрятанная, условно говоря, в «замочную скважину», и есть та самая сырая реальность.

И еще немного о заблуждениях.

Известно, например, что апельсин — оранжевого цвета. То есть мы фиксируем апельсин глазом как оранжевый. Но фиксируем мы отраженные волны — отраженные от кожуры апельсина. А поглощенные кожурой волны — синий цвет — мы фиксировать не можем, потому что они поглощенные. Тогда получается, что апельсин синий, а не оранжевый? Так какого же цвета апельсин?

Можно ли утверждать, что человек на фотографии или в кинокадре и человек в жизни — одно и то же? Можно ли сесть на стул, изображенный на картине? Можно ли сесть на стул, изображенный на фотографии? Чем он отличается от стула в кино?

Известно, что кино — это двадцать четыре статичных кадра в секунду. Двадцать четыре последовательные фиксации непрерывного (это, правда, тоже вопрос — непрерывного ли?) движения дают нам полную имитацию непрерывности изображения. Наш мозг устроен так, что он не замечает пауз на этой частоте. Вполне возможно, что он еще чего-то не замечает?

Может ли мозг не замечать что-либо, происходящее с нами, да так, что происходящее выпадает напрочь из нашей жизни, являясь при этом важным и определяющим?

Можем ли мы говорить о подобном явлении, если даже не знаем наверняка, существует ли оно?

Есть замечательный фильм у Альфреда Хичкока. Называется он «Неприятности с Гарри». Обнаружив труп Гарри в лесу, разные герои, исходя из своих предысторий, начинают приписывать — каждый себе — вину в его смерти. Дальнейшие их действия, комичные с точки зрения зрителя, являются следствием первого патологического шага. Труп Гарри то выкапывают, то закапывают — в зависимости от изменяющихся обстоятельств. Наконец, узнав, что Гарри умер сам по себе, а не стал чьей-то жертвой, герои успокаиваются и даже находят свое счастье. Корректен и адекватен обстоятельствам в фильме только мальчик, который повел себя как статистик: обнаружив труп, сообщил об этом маме и тотчас забыл.

Этот фильм, на мой взгляд, показывает, насколько происходящее вокруг обусловлено нашим воспаленным, а оттого искаженным и искажающим подлинные пропорции восприятием. Насколько могут быть нелепы сделанные нами выводы и суждения.

Мне кажется, здесь уместно упомянуть некоторые положения квантовой механики.

Мы не можем делать осмысленных утверждений о некоем предполагаемом «реальном мире», или некоей «глубокой реальности», лежащей в основе «этого мира», или о некоей «истинной реальности» и т.д., не учитывая самих себя, нашей личной системы рецепции и других инструментов восприятия (например, камеры!).

Любое утверждение, которое мы делаем относительно подобной «глубокой» реальности, существующей отдельно от нас, никогда не может стать объектом доказательства или опровержения и поэтому «не имеет смысла» и является «шумом».

Любое «бессмысленное» — научное, экзистенциальное или феноменологическое — утверждение сообщает о том, каким образом наша нервная система или другие инструменты восприняли то или иное событие (события) в пространстве-времени. (Более подробно об этом, например, в книге «Квантовая психология» Роберта А. Уилсона.)

Или — по-другому — видим ли мы подлинные события?

Или — что мы видим, когда мы видим?

Давайте называть вещи своими именами.

Давайте. Только какими?

В.БЕЛОПОЛЬСКАЯ

Истина где-то рядом. С кинокамерой

Из заключения по делу № 785/11-Z (из категории «Секретные материалы»). Расследование произведено агентом ФБР Ф.М. по материалу, предоставленному документальным фильмом «Пейзаж», с привлечением документальных фильмов «Портрет» и «Полустанок».

...Остается, однако, загадкой, какие неполадки — и фатальные, если судить по последствиям, — были выявлены в его звездолете, если ему пришлось совершить посадку на нашей планете. То же, что посадка была аварийной, сомнению не подлежит — иначе вряд ли терпящий на звездолете бедствие принял бы столь радикальное решение: приземлиться именно в России.

На попытки понять природу катастрофы как категории и описать ее и пошел весь внеземной разум того, кто взял впоследствии земное имя Сергей Лозница.

Видимо, ужас и стресс, перенесенные при крушении корабля, а также то, что ему довелось заглянуть в бездну несуществования[1], и наложили на фильмы, созданные им на планете Земля в стране Россия, особый отпечаток — отпечаток смирения перед вершащейся катастрофой.

Именно это смирение, квалифицируемое в земном понимании как космическое, и выдает в нем инопланетную, а то и иногалактическую природу. Что тем более очевидно, если учесть уровень развития цивилизации указанной страны. Отстраненный катастрофизм сознания С.Л. оказался более чем органичен при его кинематографических исследованиях происходящего в данной географической цивилизационной зоне.

Совершенно очевидно, что режиссура документального кино как профессиональное занятие на приютившей его планете была избрана центральным фигурантом дела № 785/11-Z по причине предоставляемых ею возможностей: детально исследуя и постигая физическую реальность, из самого этого материала исследователь-режиссер создает так называемую художественную реальность. При этом конечный продукт — так называемая художественная реальность — оказывается практически неотличимым от исходной реальности и воспринимается как истина. Излишне говорить, таким образом, об опасности (коварстве) данного вида деятельности. Условное притворяется безусловным — так как у него есть все приметы реального физического существования. Скрывающееся под именем С.Л. animal ratione praeditus[2] посредством данного вида деятельности изучает среду, в которую оно попало, и одновременно пытается управлять ею (или управиться с ней), объясняя ее.

Пережитый коллапс летательного аппарата явно сказался и на самом выборе фактур произведений. Фактуры (физические объекты и ландшафты) фильмов С.Л. кажутся также тронутыми энтропией, как будто зритель вслед за автором имеет дело с последствиями некоего масштабного крушения, внутреннего взрыва, а то и аннигиляции.

Лица дремлющих и спящих на портретных планах «Полустанка» (фильм практически и состоит из портретов людей, недвижно дремлющих в ожидании поезда где-то в глубине России, всемерно еще не охваченной процессами, характерными для нормально-типичного развития земной цивилизации) выдают утрату населением указанной территории духовной энергии и того, чему в художественной литературе было дано условное определение «воли к жизни».

---

[1] Хотя по-прежнему неизвестно принятое в его цивилизации отношение к физической смерти.

[2] Или animal rationale — существо разумное.

«Портрет» запечатлел образы разрушенной, утраченной цивилизации, жизни, некогда как бы имевшей место на пространстве нынешних съемок С.Л. Свидетельствами существования этой цивилизации служат в «Полустанке» лица эпизодических героев, которые так же безжизненны, как руины некогда мощных царств.

«Пейзаж» демонстрирует еще большую откровенность приема. В 60-минутном фильме автор представил 45-минутную панораму по лицам несколь-

«Пейзаж»

ких десятков людей, собравшихся на площади населенного пункта Окуловка, расположенного в северных широтах Российской Федерации (возможно, это некрупный административный центр, однако он не нанесен на карты означенной местности, имеющиеся в нашем распоряжении). Крупные планы лиц сменяются настолько быстро, чтобы зритель успел их рассмотреть, но не смог запомнить, что создает эффект попытки заглянуть в глаза толпе. При этом толпа рассматривается как единство индивидуальностей, разрозненностей. Такого рода подход к толпе как скоплению индивидуумов, утрачивающих в ней индивидуальную волю, ранее предпринимался лишь психологической наукой (см.: Густав Лебон. «Психология народов и масс»; Хосе Ортега-и-Гасет. «Восстание масс»), но не искусством.

За кадром на планах лиц звучат слова, обрывки фраз, фрагменты рассказов и диалогов разных людей, «людей толпы», то есть «разрозненности» уже вербальные, несущие в себе как экзистенциальные смыслы, так и приметы существования в данной политико-географической зоне.

Вот о чем говорят у С.Л. люди с площади в некрупном населенном пункте Окуловка:

— что население Окуловки стареет и что, возможно, эти пространства вскоре будут заселены китайцами;

— что «там» (не указано, где конкретно) нет высоких;

— что надо вставить зубы;

— что «в Чечне бедные наши гибнут, ой, прям не могу»;

— что потерялся кот;

— что Кузьма тоже алкоголик;

— что «девяносто два трактора продать, а на человека наплевать, как боялись, так и будем бояться»;

— что некто угорел в бане;

— что «Васькин дом сгорел»;

— что мужики вообще идиоты;

— что «в землю родную положат, наверное».

И т.д.

«Фабрика»

Ради объективности заключения следует отметить, что экзистенциальные смыслы (вопросы предназначения человеческих существ, осмысленности и цельности их бытия) отчасти, возможно, «наводятся» самой откровенностью приема — как уже было сказано, лицам отдано примерно 75 процентов хронометража «Пейзажа». Но нельзя не признать и того, что тень экзистенциальности ложится и на простые бытовые замечания персонажей вроде замечания о необходимости обращения к стоматологу. При этом зритель почти никогда не видит лиц говорящих — обрывки диалогов и монологов одних звучат на фоне лиц других, молчащих. По всей видимости, этим приемом автор выражает идею фатального расхождения рационального (произносимое) и эмоционального (выражения лиц в кадре), характерного для русскоязычного населения Российской Федерации.

Таким образом — из приема навязчивой демонстрации лиц — становится ясно, что, с точки зрения автора, истинным «пейзажем» названной зоны являются человеческие существа и их сущность. Действия же представленных в «Пейзаже» существ для автора — учитывая его особый опыт и происхождение — порой загадочны (как и для многих, смотревших фильм, включая пишущего это заключение). Так, между портретными планами появится кадр, в котором на фоне ног толпы и среди них разгуливает голубь. И один из находящихся на площади (лица в данном случае зритель не видит) резко нагнется и молниеносным движением схватит и отправит голубя в мешок. Движение это своей просто-таки нечеловеческой выверенностью и мгновенностью неизбежно напоминает движение языка, которым болотная жаба настигает свою насекомую добычу. Не до конца ясно, с какой целью человек с площади охотился на голубя (не исключено, что ради добывания средств пропитания — традиции питания этой этносоциальной среды детально нами не изучались). Но очевидно: этот факт представлен, но лишен трактовок. По видимости, С.Л. как представитель иной цивилизации также не имеет достаточно оснований для заключения на этот счет и тем самым вновь выдает себя... Как, впрочем, и тем, что экстремальная по своей протяженности панорама по лицам с закадровыми обрывками речи (45 минут) загадочным образом никак не утомляет зрителя и смотрится с неослабевающим вниманием. Подобное умение удерживать внимание зрителя на лишенном зримой привлекательности материале, при полном отсутствии воздействия на первую сигнальную систему, не может быть объяснено ничем, кроме внеземных способностей автора.

...В последние же минуты фильма толпа устремится в выехавшие на площадь автобусы — ожидание их и есть рациональное объяснение скопления лю-

дей. «Составляющие пейзажа» постараются разместиться в автобусах, на лобовом стекле которых отправным пунктом значится Окуловка. Действие при этом выглядит так: толпа набивается в салоны, притирается, как бы выдыхает — сквозь автобусные окна мы видим тесноту внутри — и наконец едет. При этом мне кажется очевидным, что С.Л. как существо иной природы и этимологии дает понять зрителю своего произведения, что теснота внутри транспортного средства — это лишь способ данной национальной и социальной общности (населения глубинной России) испытать особого рода солидарность и чувство единства национальной цели. Консультант ФБР, профессор славистики Вайнделлского университета Т.Пнин, привел в подтверждение моей догадки русскую пословицу: «Находясь в ограниченном пространстве, переполненном людьми, человек тем не менее гарантирован от чувства оскорбленности» (буквальное звучание пословицы: «V tesnoteh da ne v obideh»)...

...После отъезда автобусов на опустевшей площади останется лишь один человек, его лица мы не увидим, лишь общий абрис — он хром, его позвоночник явно деформирован, что создает эффект общей неполноценности, непропорциональности фигуры. Он уходит, опершись на руль велосипеда. У него свой путь. Он один. Но вскоре выяснится: это лишь иллюзия, что данный «элемент» России обладает — вкупе с индивидуальным маршрутом и своей, отдельной судьбой — индивидуальным транспортным средством. Велосипед индивидуума явно не на ходу. Он служит лишь опорой своему физически неполноценному обладателю. Индивидуализм, таким образом, с точки зрения С.Л. как представителя иной цивилизации, на данной территории планеты Зем-

«Портрет»

ля, в России, несостоятелен. Остальная же Россия, Россия толпы, Россия общей судьбы, тронулась и уехала. Однако «куда, куда она мчится?» — по-прежнему актуальный вопрос, поставленный русским писателем Гоголем (первая треть XIX века; включен в курс «Мировая литература», преподающийся в течение одного семестра на филологических факультетах университетов США).

...Для документальной продукции С.Л. также характерны и своего рода обмены сущностями... Так, фильм под названием «Портрет» представляет собой пейзажи сегодняшней России. С помощью пейзажей как бы портретируется состояние названной страны. И наоборот — фильм «Пейзаж» состоит преимущественно из человеческих портретов. Ибо, по мнению автора, истинный, «внутренний» пейзаж страны, ее психологический и социальный ландшафт создаются человеческими состояниями, запечатленными в портретах населяющих его людей.

Такого рода обмен сущностями естествен для того существа, которым на самом деле является автор названных фильмов. Для него «портрет страны» и «пейзаж лица» — понятия едва ли не синонимические. По понятным (и, надеюсь, доказанным мною) причинам он не относит себя к данному антропологическому пространству. И нельзя не отдать должное его искренности, тем более что и прочими землянами представленная им среда и политико-географическая зона наверняка может восприниматься как terra incognita.

Искренность и прямодушие представителя неизвестной нам цивилизации, назвавшегося С.Л., мне видится еще и в том, что в своей кинематографической деятельности он никогда не занимал позиции сопереживания тому, что происходит в снятой им реальности и представлено в его фильмах. Причем сопереживание, эмоциональная причастность могли бы выразиться хотя бы в традиционной сюжетной форме повествования, в выявлении героев-индивидуумов. С.Л. же всегда следовал объективистской описательности, принципу извлечения смысла из беспристрастно наблюдаемого. Беспристрастного насколько возможно — ведь в качестве кинооператоров ему приходилось привлекать землян. Причем оператор Павел Костомаров, в чьем земном происхождении сомневаться нет оснований, оказался, если так можно выразиться в официальном заключении, зачарован космическим мировосприятием С.Л. Что ясно из той подчеркнутой беспристрастности и объективизма, с которыми снята фактура «Пейзажа», казалось бы, родная для Костомарова как землянина и россиянина. Более того, этот принцип внеэмоционального кинонаблюдения он развил в картинах «Трансформатор» и «Мирная жизнь», сделанных им как (со)режиссером. Заметим, что кинонаблюдение — один из проверенных российской документалистикой методов работы, однако никогда еще кинонаблюдение не было настолько неэмоциональным, подчеркнуто объективистским. Что мы также относим на счет влияния космического разума, носителем которого является С.Л.

Если воспользоваться терминологией, принятой в искусствоведении, можно сказать, что С.Л. создает произведения нефигуративного искусства. Что неоднократно и ставилось ему в вину — отсутствие так называемого человеческого содержания, сопереживания участи «человека в пейзаже». Но выдвигать такого рода обвинения художнику, явившемуся из иной галактики, мне видится актом нелогичным. Человеческое в его фильмах — лишь часть, и далеко не главная, мироустройства в целом, то есть устройства мира нашей планеты, более или менее обжитой им, художником, цивилизации.

В качестве дополнительных доказательств ниже приводятся выдержки из электронной переписки Сергея Лозницы с В.Белопольской. Представленные фрагменты извлечены из писем С.Л.

Переписка имела место 17—19 июля 2004 года.

Приложение-улика № 12 к делу № 785/11-Z

Что касается человеческого содержания — это тот самый вопрос, с которым много было связано в XX веке.

«Полустанок»

Например, проблемы, именно такими же словами сформулированные Стравинским.

Отлично о них написал Кундера в книге «Нарушенные завещания». Такие же проблемы были и у Яначека и, да чего далеко ходить, у Пикассо и Малевича.

Это разговор 20-х годов прошлого века. Только за этот период искусство двинулось в познании человека далеко в сторону, а постсоветское пространство по-прежнему продолжает топтаться в псевдоромантизме, в чувствах.

Приложение-улика № 14 к делу № 785/11-Z

Это очень интересная тема — бесчеловечность искусства. Этот упрек можно адресовать и Брессону, например. И в данном случае мы свидетели того, как люди в своих представлениях тянут все тот же авторитарный миф о человеке. Авторитарные общества приучают своих подданных к пафосу и экстазису. Буквально это и есть pathos — чувство и extasis — «из спокойствия», или потеря положения, или потеря статуса. Но нельзя увидеть положения вещей, потеряв спокойствие и отдаваясь чувствам. И это большая проблема романтизма. Мы прежде имеем представление, и после оно становится действием.

Приложение-улика № 7 к делу № 785/11-Z

А парадокс заключен в том, что этот миф человечного человека на деле поддерживает систему бесчеловечной жизни. То есть в нем в полный рост не желание знать, что происходит, но упиться жалостью или состраданием. Посидим, поплачем и – «наша песня хороша, начинай сначала». Моя любимая фраза: «Живопись не для украшения жилища, живопись — для атаки». Фильм — теорема, которую необходимо доказать.

Это есть и реальность и символ одновременно.

Но не чистая реальность и не чистый символ.

Это как в физике понятие волна-частица.

Наследование черт двух сущностей, и не-принадлежность ни одной из них.

Агуманному существованию способствует выжимание слез горя или радости.

В этом случае причину происходящего вы подменяете переживанием. Как если бы вам в ответ на вопрос: «Почему я такой бедный?» взорвали соседний дом.

Охвативший вас ужас подменил вопрос бедности вопросом безопасности жизни. О бедности никто уж и не заикается — тут быть бы живу. А ведь это то, что происходит в последние годы на наших глазах. И пользуются «это действо» и «эти люди» многовековым опытом сопереживания, сочувствия и экстатичности.

Человек... А почему и кто его сунул в центр внимания? Это не самое совершенное явление природы.

И такая зацикленность странна.

При чем тогда здесь гуманизм?

P.S.

Некоторая экспериментальность этого текста продиктована радикальностью. Радикальностью самого его предмета. Иными словами, ну не знаю я, кем надо быть, чтобы писать тексты (и уж совсем не приведи бог рецензии) о фильмах Сергея Лозницы. Лозница — это в нашей документалистике что-то вроде Владимира Сорокина в текущей российской словесности: можно Госпремию за достижения дать, а можно и дело завести. Я не распоряжаюсь Госпремиями, так что завела дело.

Я, конечно, не хотела бы выносить автору суровый приговор причислением его к сонму совсем великих, но все же: вы не пробовали отрецензировать «Черный квадрат» художника Малевича? А ведь тоже, казалось бы, произведение искусства, продукт живописного акта, но с собственно рецензированием здесь наступает некоторая хана. По мне, так происходит и с фильмами Лозницы: предмет для текста есть, а инструментария пока нет. То, посредством чего можно оценивать документальное кино, здесь оказывается не особенно пригодным. Именно поэтому Сергей пребывает в неутихающей дискуссии с поборниками документализма традиционной ориентации, порой переживает психотравмы из-за неотбора на внутрироссийские фестивали и вообще впадает в мизантропию. Кажется, одно из ее проявлений — отъезд с семьей на жительство в Германию, в провинциальный город Любек...

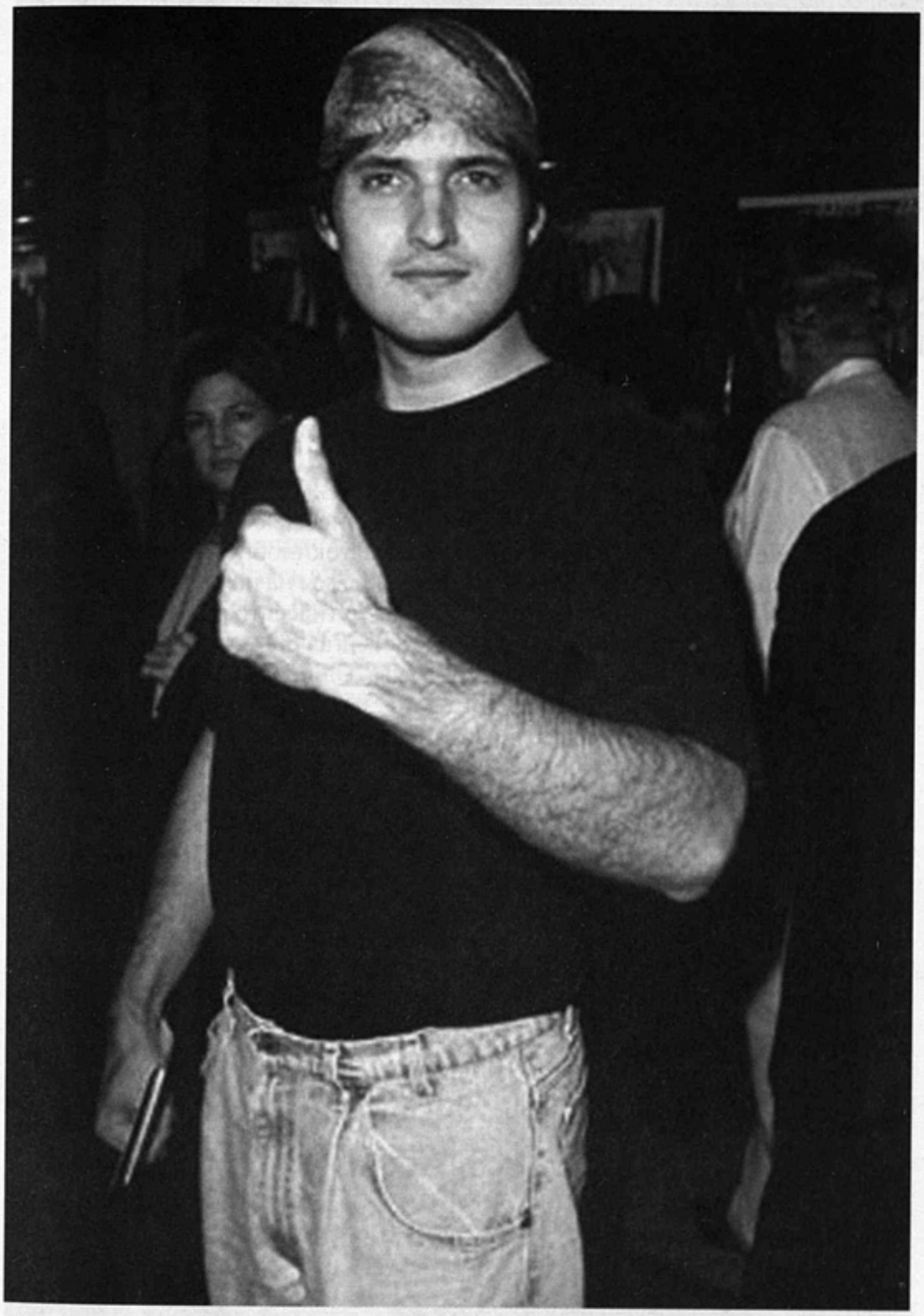
Провинция, удаленность, видимо, вообще близки Лознице. Все свои фильмы, исключая первый, сделанный в соавторстве с Маратом Магамбетовым «Сегодня мы построим дом», он снял в глубинах России. Не очень далеко от мегаполисов, но, как известно, там-то у нас самая и глушь. И там же самая «экзистенциалка». И вот по пути в глубины — России и экзистенциальности — Лозница легко обходится с фактурами, совершает вербальные и понятийные кульбиты-подмены. Фильм, сплошь состоящий из портретов, называет «Пейзажем». Фильм, запечатлевающий пейзажи, — «Портретом». Одну свою модель мироздания он называет «Фабрикой» — будто для этого фильма имеет хоть какое-то значение, что на том заводике, где он снимал, делают кирпичи. Другую, снятую в сумасшедшем доме, вызывающе именует «Поселением» — будто, по его фильму, там действительно живут. На самом же деле речь у Лозницы идет о самом Чистилище...

Он буквально лепит из материала реальности свои смыслы. А потому к этому «Черному квадрату» с критериями, вполне охватывающими Шишкина, подбираться глупо. Другой вопрос, что дело свое Лозница знает не хуже, чем Шишкин знал свое. И если в принципе «Черный квадрат» могу нарисовать и я, то снять фильм, как Лозница, мне не удастся. Он мастер своего рисования. Он знает принципы, основы и законы документалистского мастерства. Но они ему уже не интересны. И случилось это давно — почти сразу после едкой, но все же жизнеутверждающей документальной комедии «Сегодня мы построим дом». А потом их пути с соавтором М.Магамбетовым начали расходиться. Они сняли вместе картину «Жизнь. Осень», уже достаточно экзистенциалистскую, но еще сопереживающую объектам съемки — глубинной России и ее населению, — еще болеющую за них сердцем... И как отрезало. Марат оказался твердокаменным гуманистом: он продолжает болеть сердцем — и в своих «Дорогах», и особенно в недавнем «Саше». У Сергея сердце, по-моему, просто не выдержало. Он наверняка ощутил, что такую махину, как российская «безысходка», как это тотальное расквашенное душевное бездорожье, в сердце не вместишь. Тут играют головой. Эрудицией. Образованием. Интеллектуальным обобщением. Рационализацией.

По большому счету, этот путь проходят все российские реформаторы. Просто одному достается макроэкономика, другому — кинодокументалистика.

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Право на ошибку



Роберт Родригес

О Роберте Родригесе так и хочется сказать: «Он мексиканец, и это многое объясняет». В американской мифологии Мексика — это территория той полной свободы от закона, которую в России принято называть «воля». А на языке веселых бандитов из рассказов О'Генри это называлось «добежать до Ларедо». Однако родился Родригес все-таки в штате Техас, и это тоже многое объясняет. Мифологические просторы Техаса населяют крайние индивидуалисты, склонные

отстаивать свою независимость, которую они называют законом, с оружием в руках. Как и полагается мексиканцу, рожденному в Техасе, Родригес — пламенный революционер по натуре. Поэтому большой удачей для человечества можно считать то, что папа однажды подарил ему любительскую видеокамеру, а не детское ружье. Впрочем, камера похожа на огнестрельное оружие в той же степени, что и штык, к которому Маяковский хотел приравнять свое перо.

Детей в семье Родригесов было много — пять девочек и пять мальчиков. Отец неплохо держал большую семью на плаву, торгуя кухонной утварью, фарфором и хрусталем. А мама-медсестра в конце недели собирала всех вместе и вела в кинотеатр повторного фильма «Олмос», что на окраине города Сан-Антонио. В воспитательных целях она строго цензурировала репертуар 70-х годов, оставляя только ту проверенную ею и временем классику, в которой странным образом сошлись такие плохо совместимые вещи, как мюзиклы, архивные комедии братьев Маркс и некоторые фильмы Хичкока. Исходя из этого перечня, воспитательные задачи сеньоры Родригес вычислить нелегко. В частности, недетскую хичкоковскую «Ребекку» мама показывала детям только потому, что ее саму звали Ребекка. Скорее всего, она просто любила кино, но не хотела, чтобы после просмотров дети в подвале играли в гестапо, вернее, во что-то созвучное, вроде «Крестного отца» или «Звездных войн». Однако со стороны кажется, что она сознательно давала возможность кому-то из них стать режиссером — иначе откуда бы в этом списке оказались братья Маркс. К тому же в доме была 8-*мм* кинокамера. Правда, без стоп-кадра. Именно ею снимал свои первые фильмы Роберт Родригес, третий из вереницы детей этого семейства.

Тогда ему было десять лет, он уже посмотрел, вопреки маминой рекомендации, «Звездные войны», а чуть позже — «Побег из Нью-Йорка» Джона Карпентера, который считает отправной точкой в автокинобиографии. На уроках Роберт целыми днями рисовал свои первые фильмы на полях учебников. Если все страницы быстро пролистнуть, то из ста пятидесяти рисунков получался сюжет, где супергерой прыгал с крыши, повергал противника в прах и гордо удалялся, оставив позади себя зарево взрыва. Одноклассникам эти истории очень нравились. И Роберт решил снять кино на пленку. Это был его первый эксперимент, на своем уровне равнозначный спецэффектной революции Лукаса, — научно-фантастический мультик, где героев изображали глиняные фигурки. Бюджет картины 15 долларов, хронометраж две с половиной минуты экранного времени, результат удручающий, потому что без стоп-кадра анимацию делать возьмется только безумец. Уже тогда у Родригеса возникло ощущение, что кинопленка — это прошлый век. В одном из своих знаменитых

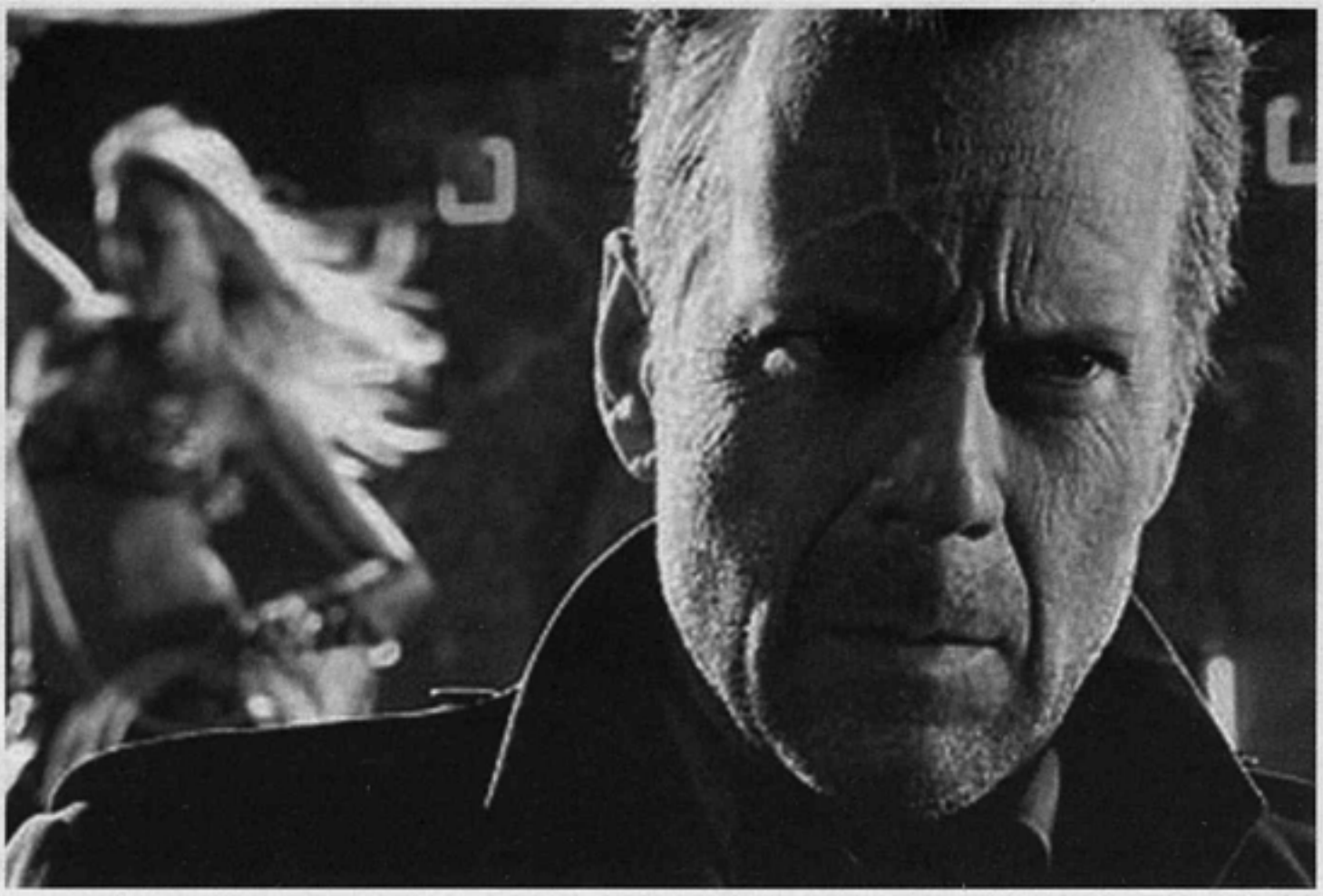
«Факультет»

«Отчаянный»

«10-минутных курсов кинорежиссуры» он скажет об этом, имея в виду монтаж: «Некоторые говорят, что если режешь пленку своими руками, это создает лучший контакт с фильмом: монтируя ленту, ты прикасаешься к изображению, а не жмешь на электронные кнопки. Если вам нравится эта мысль, сделайте одолжение, возьмите какую-нибудь пленку домой на вечер и нежно поглаживайте ее, сколько захотите. Но когда придет время монтировать свой фильм, все-таки воспользуйтесь видео- или компьютерной системой».

Через год случилось чудо. В 1979 году отец, по-мужски «повернутый» на технических новинках, купил четырехголовочный видеомагнитофон JVC. В качестве бонуса к этому инновационному и недешевому товару прилагалась плохонькая видеокамера Quasar. Была она здоровенная и тяжелая, а магнитофон заглатывал видеокассету со страшным хрустом. Чтобы понять, куда, собственно, камера направлена (у нее не было видеоискателя), надо было смотреть на экран телевизора. Анимация с ее покадровой съемкой опять получилась плохо, но Роберт сначала смело сочетал изображение своих братьев и сестер с мультипликацией, а потом братья и сестры полностью заменили глиняных персонажей в серии из фантастических мини-комедий с использованием кунфу и велосипедов. Для полного счастья первой студии Роберта Родригеса крайне требовался монтажный стол. Отец, оставшийся без видеомагнитофона, быстро купил себе еще один, но и его больше никогда не увидел в гостиной. Смирению этого человека надо отдать должное: именно на системе из двух магнитофонов, имея в своем распоряжении только кнопку «пауза», его сын намастырился монтировать в том стремительном темпе, который отличает его от всех остальных режиссеров. А все потому, что при этой технологии невозможно пересмотреть смонтированный кусок, да и вообще — на «паузе» видак стоит не больше пяти минут. Писать прилично Роберт, к сожалению, так и не научился, и его «правильнописание хромает». Зато видеть готовый фильм еще до начала съемок он умел уже лет в четырнадцать. В этой же школе жизни шлифовалась его почти животная способность снимать максимум полезного материала при минимуме дублей.

По собственным словам Родригеса, с тринадцати до двадцати двух лет он занимался исключительно приобретением опыта в разных способах съемки: «Я не желал входить в кинобизнес плохо подготовленным». Его братья и сестры, особенно сестры, учились очень хорошо, занимались спортом. А Роберт был лузером, троечником, увальнем, рисовавшим комиксы под партой и снимавшим самопальное кино в гараже. Однако при всей этой одержимости ничего нездорового в нем не было. Вместе с закадычным другом детства Карло-



«Город грехов»

сом Гальярдо, который позже сыграет главную роль в «Музыканте» («Эль Марьячи», El Mariachi), он делал двух-трехминутные фильмики, имевшие огромный успех районного масштаба. Их крутили на школьных вечеринках и в молодежных клубах, даже местное телевидение включало их в программу. Умные учителя, отчаявшись получить от Роберта выполненные домашние задания, разрешили ему сдавать эти фильмы вместо письменных работ. В конце концов, чем не сочинение. Однако эта либеральная практика никак не могла помочь их ученику поступить на киноотделение Техасского университета. Почему-то, чтобы попасть туда, требовалось предварительно окончить двухлетние курсы, где преподавали всё, кроме кино. Естественно, большого интереса программа курсов у Родригеса не вызывала. Он продолжал гнуть свою линию и упражняться в самом главном — предмете своей любви. Но на вступительных экзаменах этим козырнуть было невозможно: конкурс на киноотделение был семь человек на место, и туда попали люди с высокими отметками по математике, биологии и истории, а у Родригеса средний балл по общеобразовательным дисциплинам оказался даже ниже, чем в школе. Пришлось пойти на художественный факультет, где требования были не такие строгие, и изливать желчь в газетных карикатурах. Только киновидеофестиваль в Остине поставил все на свои места: комедийная трилогия «Остинские истории» (Austin Stories), разыгранная братьями и сестрами Родригеса, получила Гран-при, а работы студентов киноотделения пролетели, как фанера. Роберт набрался наглости и пошел к декану факультета с кассетой этого фильма, чтобы настоять на своем зачислении. Но, в сущности, учиться снимать кино, сидя в аудитории, он больше не хотел. История с «Остинскими историями» расставила все точки над i. Родригес понял, что ему нужна не учеба на факультете, а факультетская кинотехника.

На ней и был осуществлен первый проект Родригеса, включенный в его официальную фильмографию. «Изголовье» (Bedhead) было продолжением «Остинских историй», восьмиминутной комбинацией из двух братьев и двух сестер, одной куклы, двух велосипедов и продюсера Элизабет Авеллан, которая в 1990 году стала женой режиссера. Рядом с высоченным, под метр девяносто, Родригесом эта маленькая женщина кажется микроскопической. Она родом из Венесуэлы, училась в Хьюстоне, а в Техасский университет приехала, чтобы получить степень в области арт-менеджмента. И арт, и менеджмент, и много что еще для нее слились в совместной работе с мужем, а защитой диссертации можно считать создание семейной студии Los Hooligans Productions, которая начиналась в гараже с двух видеомагнитофонов, купленных

когда-то Родригесом-старшим. «Изголовье» получило четырнадцать главных призов различных кинофестивалей, поставив автора перед фактом, что теперь для него размер имеет значение и пришла пора снимать полный метр. Ему было двадцать три года. Он был здоров, полон сил и идей, но денег не было. Несмотря на противодействие судьбы, не желавшей дать ему возможность получить обычное кинообразование, Родригес знал все благоглупости, которые рассказывают дебютантам. Поразмышляв над тем утверждением специалистов, что первые два сценария надо непременно написать и тут же выкинуть на помойку, он понял, насколько это пустая трата времени. И решил написать эти сценарии, чтобы снять дешевый в производстве экшн с продолжениями для испаноязычного видеорынка и заработать деньги на следующие картины.

Сценарий «Музыканта» про гитариста, которого принимают за убийцу из-за гитарного футляра и черной одежды, Родригес придумал, лежа на больничной койке в исследовательском центре Pharmaco, где несколько месяцев в качестве подопытного кролика участвовал в испытаниях новых лекарств. Официальные источники уверяют, что целый месяц он принимал невинные препараты, препятствующие поступлению холестерина в организм. Однако отмахиваться от легенды, которая упорно заменяет эти препараты на психоделики, тоже не стоит. Ведь известно, что с той поры Родригес приобрел странную привычку наговаривать свои идеи для сценариев самому себе на автоответчик в момент быстрой езды на внедорожнике по техасскому тракту. Если там и есть «гаишники», то они, конечно, на пушечный выстрел не приближаются к этой жертве медицинских экспериментов. А он потом прослушивает свои «кричалки», «пыхтелки» и «ворчалки», а затем экранизирует их, достигая местами на редкость достоверных галлюциногенных эффектов. За дополнительный (ко всем уже имеющимся у него) дар Родригес вдобавок получил деньги — несколько тысяч долларов. Второй энтузиаст, Карлос Гальярдо, продал полученные по наследству «шесть соток». Сложились, вместе получилось семь тысяч долларов. Снимали фильм в родном городе Гальярдо Акунье, в Мексике. Все сыгравшие в картине были либо родственники, либо друзья обоих парней. Гальярдо стал актером и первым исполнителем роли Музыканта вынужденно. Родригес был на этой картине сценаристом, режиссером, монтажером, продюсером, оператором, помощником оператора, фотографом, музыкальным редактором, звукооператором и создателем спецэффектов. Позже он станет сам писать музыку, а также работать художником и костюмером. Единственная причина, почему бы вдобавок ему не сниматься в главных ролях, была простой — кроме него, некому держать камеру. Бóльшая часть огнестрельного оружия для фильма была куплена в хорошем магазине игрушек. Стреляли они исключительно водой. Меньшая часть — это выданный под честное слово старый арсенал отделения полиции, где служил дядя Родригеса. «Когда я снимал «Музыканта», у меня в распоряжении были мои собственные черепаха и футляр от гитары, а также маленький городок, в котором имелся доступ к двум барам, ранчо, мотоциклу и питбулю, — все это я использовал на полную катушку». Фильм, снятый за две недели на 16-*мм* камеру, смонтированный на бытовой видеоаппаратуре, еще до продажи на испаноязычный видеорынок получил приз на фестивале в Санденсе, где Родригес познакомился с Тарантино. Кассета с трейлером «Музыканта», отосланная в ICM — большое голливудское агентство, — попала в руки боссов студии Columbia, где тут же возник проект англоязычного сиквела. В прокате эта картина собрала больше двух миллионов долларов, тут же сделав режиссеру репутацию курицы, несущей золотые яйца. В промежутке между «Музыкантом» и «Отчаянным» (Desperado) Родригес отчаянно боролся за пункты в контракте с Columbia, сохраняющие ему независимость, и снимал по заказу телевидения подростковый фильм про гонки и бунтарей без причины. Этих «Гонщиков» (Roadrcers) он позже назвал дегенеративной фигней, потому что ему пришлось работать с большой съемочной группой, неуправляемой, некреативной и недешевой. Только на этапе монтажа, оставшись один, он вздохнул свободно.

Этот опыт несвободы подтолкнул Родригеса в двадцать четыре года написать автобиографический и идеологический манифест «Бунтарь без команды», где он изложил партизанские принципы своей работы. Главным принципом было начальное заявление: «Я просто люблю кино». Одна из главных тем «Отчаянного» — это не месть, а необходимость постоянного упражнения в том, что любишь. Музыкант говорит мальчику, который разносит по городу в гитарах наркотики, как говорит Родригес мечтающим о кино юношам: «Тренируйся постоянно, каждый день». Но остальные советы начинающим режиссерам были больше похожи на свержение власти Голливуда, на отрицание правил, школы, денег и даже кинопленки:

Начни свою карьеру с заказа визитной карточки, на которой будет написано «режиссер».

Кто видел кино, уже имеет опыт.

Бери камеру и снимай.

Не бойся делать собственные ошибки — то, что для одного ошибка, для другого индивидуальность.

Пиши сценарий для дешевого фильма, чтобы не разорить своих бедных родителей.

Избавиться от проблем на съемочной площадке можно двумя способами — все уметь делать самому или платить большие деньги другим. Выбирай.

Что касается техники, то чем хуже, тем лучше: ты же еще не Спилберг.

Выкидывай штатив, рук вполне достаточно. Впусти свою энергию на экран.

Все недостатки — это твоя сила, твой стиль, твое художественное кредо.

Не монтируй на пленке, только на видео или компьютере — это дешево и доступно.

Пленка — ваш враг. Она дорогая, с ней трудно работать, ее трудно хранить, ее невозможно послать по почте.

Лучший способ открыть дверь в Голливуд — толкнуть ее ногой. И ни в коем случае нельзя останавливаться на пороге, а то, закрываясь, дверь ударит по лбу.

Да, Голливуд-то думал, что сделал выгодное приобретение, но на самом де-

«Однажды в Мексике»

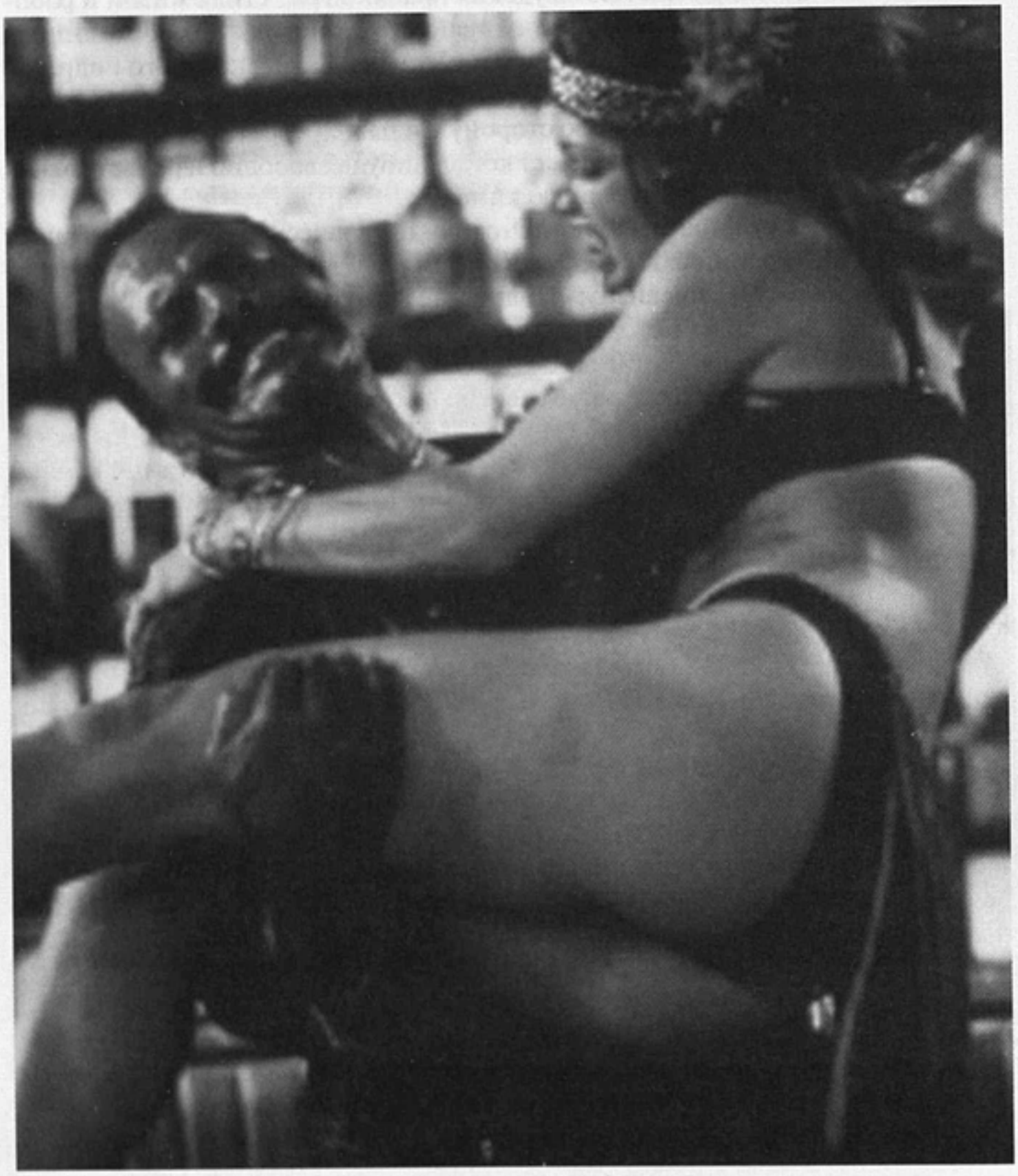
«Дети шпионов»

ле финансировал бунтовщика. Принципами, изложенными в книжке, и пунктами своего контракта, отвоеванными у студии, Родригес закреплял то, что явно не вписывалось в рамки голливудских правил игры: стиль жизни и работы независимого режиссера, который использует в своих целях потенциал «фабрики грез». То же сделал в свое время Джордж Лукас, которого Родригес называет своим Оби Ваном. Но Лукас во имя собственной гигантской империи давно уже перешел на другую сторону Силы и превратился в Дарта Вейдера. Поэтому он уже вряд ли сможет когда-нибудь свободно и радостно, как Родригес, сказать: «Я просто люблю кино».

«Что такое, в сущности, фильм? Это просто творческое усилие», — пишет в своей книжке Родригес. И расписывает усилие в деталях, упирая на их доступность, простоту и дешевизну: «Поднесите фотоэкспонометр к актеру, повернув его физиономию в сторону камеры. Теперь нажмите кнопку экспонометра и посмотрите, какое число он покажет. 64. Прекрасно. Теперь установите это число на шкале диафрагмы своей камеры — получите F-stop. Что такое F-stop? Кому важно, что такое F-stop? Меня лично эта штуковина никогда не беспокоила. Просто делайте то, что велит экспонометр, он ваш лучший друг». Но это же ничего не объясняет. К примеру, не объясняет, каким образом с такой легкостью, будто издеваясь над тяжелым на раскрутку маховиком Голливуда, безродный Родригес запускал своих актеров на звездную орбиту с первого раза. Кем был Антонио Бандерас до «Отчаянного»? Любимым актером Педро Альмодовара, секс-символом европейского артхауса с гомосексуальным оттенком. Голливуд уже несколько лет тужился, чтобы найти ему приличное место среди «латинских любовников». Но Бандераса мало кто заметил даже в «Интервью с вампиром». А вот «Отчаянный» превратил его в главного мачо планеты. Тарантино тоже сыграл смешной эпизод в «Отчаянном» и подарил Родригесу свой сценарий «От заката до рассвета». После выхода этого фильма Джордж Клуни, казалось бы, безнадежно увязший в сериале «Скорая помощь», красавец с седыми висками и длинной родословной в шоу-бизе, наконец стал суперзвездой, а маленькая мексиканочка Сальма Хайек начала свое завоевание Голливуда. Однако сам Родригес не захотел быть у боссов на коротком поводке и последовательно отказывался от блокбастерной «Маски Зорро» и пародийного ужастика «Крик». В первом случае он рискнул обидеть такого могущественного продюсера, как Спилберг. Во втором — подружился с автором сценария «Криков» Кевином Уильямсоном, с которым позже вместе сделал пародию на пародии под названием «Факультет» (The Faculty) — пример того, как весело можно отвязаться от неприятных обязательств

перед приятными людьми. Компания «Мирамакс» заключила с Родригесом не слишком обременительный контракт, по которому он обязался снять один фильм из их сценарного пакета за то, что они запустят весь его «детский альбом». Братья Вайнстайн таким образом заполучили своего самого верного контрибьютора, последовавшего за ними, когда «Мирамакс» окончательно стала подразделением компании «Дисней». Родригес хорошо помнит, что сценарий «Отчаянного» для «Коламбии» ему пришлось переписать чертову дюжину раз, пока не пришла в голову более экономная идея — послать первый отвергнутый вариант, который и был в результате одобрен студией.

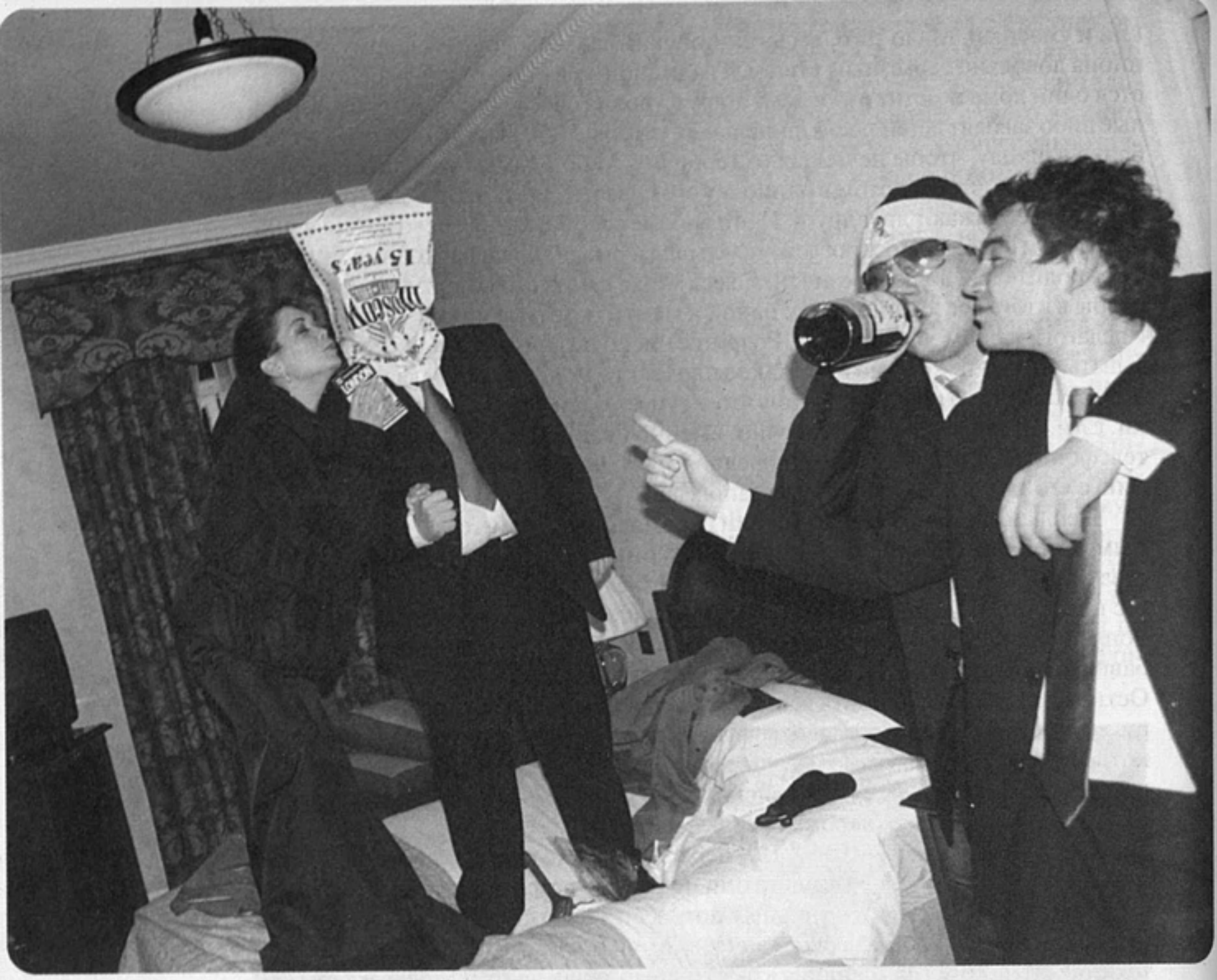
Вместо того чтобы множить печальные отношения с большим Голливудом, Родригес предпочел завести себе побольше детей, чтобы было кому продолжать дело отца. Три сына — Рокет Валентино, Рейсер Максимиллиано и Ребел Антонио — родились соответственно в 1995, 1997 и 1999 годах. По легенде, имена им были даны в честь знаменитых скаковых лошадей. «Если следующей будет девочка, то назовем ее Рейвен, если мальчик, то Реклесс», — шутила Элизабет Авеллан, в промежутках между родами снявшая поучительный телефильм о том, как женщина может совместить большую семью и продюсерскую работу. Именно наследникам, а их уже четверо, была посвящена трилогия про детей-шпионов, в которой вовсю разыгравшийся Бандерас показал, как мачо плачут, носят фальшивые усы и панически боятся тещу. Эти фильмы не так просты, как кажутся, хотя бы по той причине, что смело прогуливаться по детской площадке, не теряя лицо, до той поры сумел только Спилберг, вели-



«От заката до рассвета»

кий и ужасный. Мало того, весь «шпионский» альбом придает форму аттракциона довольно серьезным вещам. Традиционно в кино герой-ребенок остается один дома и мстит взрослому миру с уровня своего роста. А герои-взрослые либо заводят детей после финальных титров, либо быстренько отводят ребенка в школу, чтобы не мешал их героизму, либо в самом начале позволяют его похитить, чтобы потом в одиночку его спасать. Здесь все по-другому: дети и взрослые уважают друг друга. И это вполне себе бархатная революция в голливудском сюжете. Носатая девочка-дылда и рыже-курчавый коротышка спасают родителей, дочку президента, весь мир и самих себя от разных напастей, чтобы в итоге воссоединиться с папой и мамой, которые приходят на помощь с педагогическим запозданием. Родригес нисколько не стесняется четко показывать, что такое хорошо и что такое плохо. Его не ломает тяжелая мысль, что выйдет похоже на прописи, потому что он умеет выдумывать приключения, трюки, гэги, шутки, словечки. Конечно, именно Родригес мог бы экранизировать телефонный справочник, но он предпочитает, вопреки поверхностному мнению о его тяге к насилию, десять заповедей.

Первый фильм из детской серии свел наконец Родригеса с его виртуальным Оби Ваном на студии в Лондоне. Старик Лукас показал ему преимущества цифровой техники и разрешил поиграться со своей аппаратурой. Родригес после этого подарка твердо решил больше никогда не связываться с кинопленкой. К своему длинному списку освоенных киноспециальностей он добавил еще пару-тройку и теперь может на своей «гаражной» студии в городе Остине, штат Техас, создать все что угодно и немножечко больше. К примеру, ему не нужно было согласовывать сложные графики голливудских звезд, которые снимались в «Городе грехов». Бриттани Мёрфи играла официантку, которая беседует в баре с полицейским Хартиганом — Брюсом Уиллисом, но она встретилась с «партнером» впервые на премьере фильма. Джессика Альба, которая сыграла стриптизершу, пересекалась по сюжету с Клайвом Оуэном и Микки Рурком, но в студии они ни разу не встретились. Сам Тарантино, царь и бог новейшего кино, был потрясен возможностями «зеленого экрана». На съемках своего первого эпизода в цифровом формате (раньше к этой технике он не хотел даже прикасаться) он настаивал на том, чтобы актеры сели в настоящую машину. С ним была форменная истерика: «Я хочу видеть их в машине. Я хочу увидеть их прижатыми друг к другу». Родригес предлагал: «Актеры просто сядут на ящики с зелеными яблоками, рядом с которыми мы приладим руль». Но Тарантино настаивал на своем. И вдруг в конце дня сам предложил: «Давайте еще немного покатаемся на машине под дождем». А ведь не было ни машины, ни дороги, ни дождя. Была только студия Роберта Родригеса, где он из света и тени создает свой мир, в котором искусство растет себе спокойненько из сора, не ведая стыда. Он готов всем раскрыть секреты этого мира — от него не убудет. «Обучение закончилось. Валите отсюда и снимайте свой фильм. Идите с моими идеями, а мне позвоните, когда дело будет сделано. Вы снимаете фильм, я приношу поп-корн...» Ему не нужно прикрываться высокопарными словами и глубокомысленными теориями. Всему этому он предпочитает право на ошибку.



СИНЕ ФАНТОМ CLUB

Клуб Сине Фантом в к/т Фитиль

единственное место в Москве, где показывают настоящее кино и обсуждают его вместе с авторами.

Каждую среду в 20.00

при поддержке

ВАЖНЕЙШИЙ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

TELE TYPE

www.teletype.ru
Москва, Сретенский бульвар, дом 6,
стр. 1, подъезд 7, эт. 5+1, студия 80-а.
Тел.: (095) 783-29-30.
Эл. почта: information@teletype.ru

TELE TYPE

Р А З Б О Р Ы

Владимир Фаворский. Из иллюстраций к «Слову о полку Игореве». Фрагмент

АЛЕКСАНДР ШПАГИН

Религия войны

СУБЪЕКТИВНЫЕ ЗАМЕТКИ О БОГОИСКАТЕЛЬСТВЕ В КИНЕМАТОГРАФЕ О ВОЙНЕ

Вектор крестного пути вскоре сменит направление — он устремится в глубины души. Внешнее станет поверяться внутренним.

Иван из «Иванова детства» Андрея Тарковского — последний зомби нашего экрана. Он — ребенок, «малый сий», и потому не задает проклятых вопросов. Он сам уже ответ, а потому двигаться ему некуда. Но именно этому герою, в отличие от предыдущих, будет дана возможность оглянуться назад — в прошлое своей души. В то прошлое, где душа еще была живой и где она осталась навсегда. Иван вообще не задумывается ни о чем, он идет по пути борьбы, вечной борьбы. И каждая новая победа Ивана над собой и обстоятельствами приближает его к гибели.

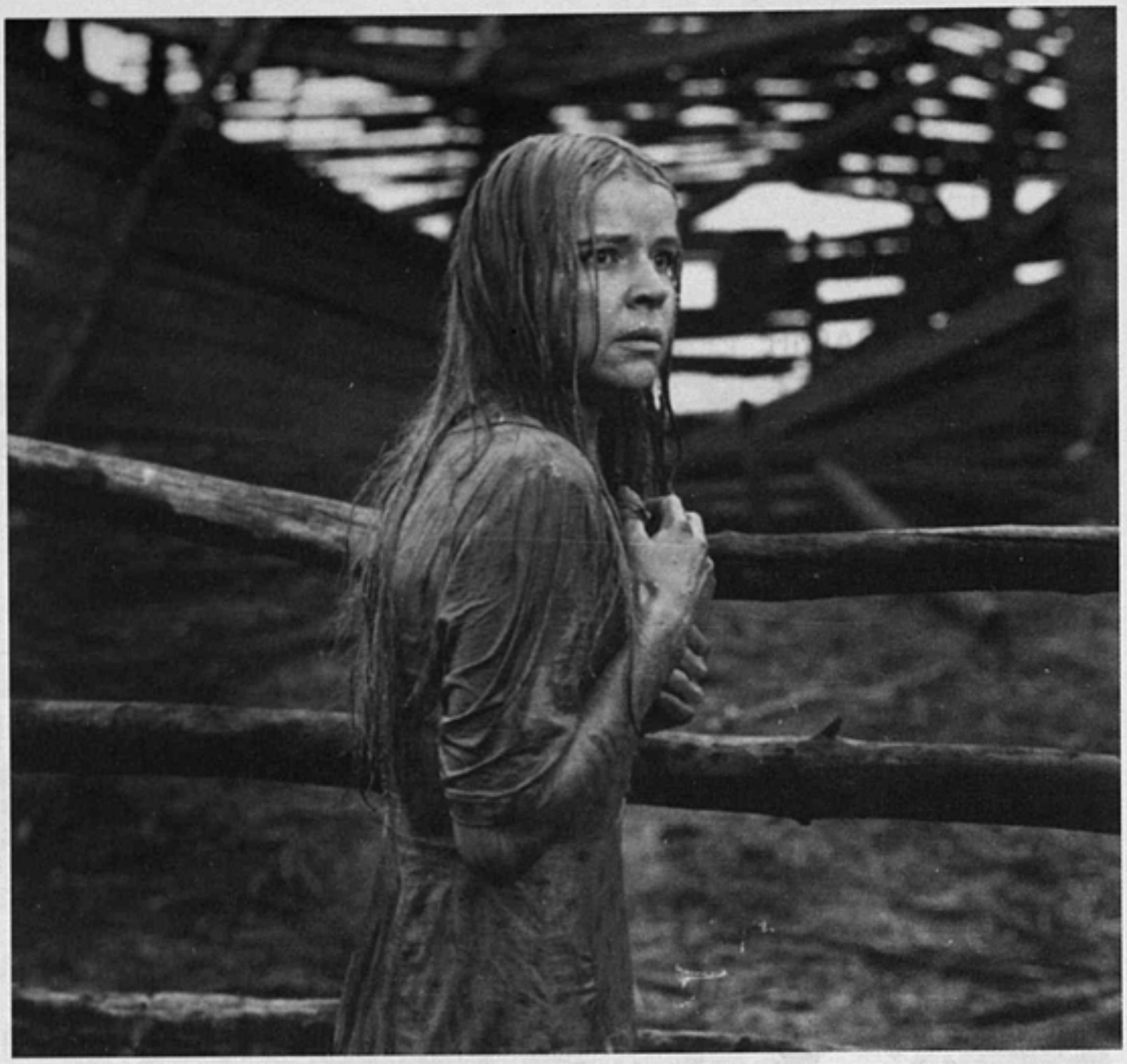
А ведь был импульс движения к Богу — в «Журавлях» Михаила Калатозова! Но Бога не нашли — уперлись в пустоту обезбоженного пространства. Героев фильма «Двое в степи» убивает именно пустота, которую нечем заполнить, когда вместо Бога в душе — только путь. Когда нельзя остановиться и задуматься о происходящем, ибо остановка равна смерти, — не дано обрести личностный, сложный, пусть даже парадоксальный взгляд на вещи.

Неспроста, кстати, у Андрея Соколова в «Судьбе человека» Сергея Бондарчука и вырвался сакраментальный вопрос: «За что?» — может быть, самый главный вопрос кинематографа 50-х, ибо в нем — интонация измученности, выжатости, опустошенности.

Послание горнего мира (а «Летят журавли» — бесспорно, в чистом виде метафизическое озарение) не было прочитано. Да, наверное, и не могло быть прочитано — сначала нужно было обрести код прочтения.

До экзистенциальной драмы было еще далеко — нет рефлексирующей личности, есть индивидуум, вырванный из толпы. Но именно индивидуум, «один из нас», сформирует кинематографическую ноосферу 50-х. Ключевым словом станет «душевность», хотя надо бы говорить о духовности — как-никак горний мир на экране разверзался. Но (вот типичная примета наивного сознания!) душевность — доброта, открытость навстречу бытию — будет являться своего рода защитой от всего того, чего касаться опасно, что еще пребывает под властью табу, без права быть не то что названным — едва обозначенным. Великой метафорой смятения перед неведомым — рождением личности — являлись главные фильмы конца 50-х — начала 60-х годов. Неведомое воплощалось во внешних формах — формах испытания. Код движения был общим — от частной судьбы к судьбе народной, растворение в чем-то неведомом, безличном, прекрасном (ведь именно так это трактовалось в те годы!). В чем-то до конца не ясном и авторам, и зрителям, и критикам тех лет.

Окончание. Начало см.: 2005, № 5.



«Матерь человеческая», режиссер Леонид Головня

А получалось как раз наоборот — вместо того чтобы раствориться в большом пространстве советской квазирелигии, герои выпадали из него, ощущали свою отдельность от происходящего. И не могли с ней справиться, не знали, что с ней делать, — Бога-то открыть в себе они не имели права. Кроме калатозовской Вероники, никто из них не взошел на новую духовную высоту, не смог увидеть случившееся с ними внутренним зрением. И если у Андрея Соколова еще есть надежда осознать смысл происшедшего («За что?»), то Алеше Скворцову из «Баллады о солдате» Григория Чухрая и этого не дано — он просто не успевает в сроки своей короткой жизни. И камера прощается с ним с верхней точки, словно увидев его взглядом так и не познанного им Бога.

Реалистические по своему посылу, эти фильмы не выдерживали метафизической нагрузки, не говоря уж о вступающей с ней в тайный спор нагрузки идеологической, провоцируемой общественным мнением. Возникал своего рода «тяни-толкай», ведущий в экзистенциальный тупик.

К подобному же тупику двигались и главные герои лент, ставших завершением, эпилогом «житийного жанра». И чем более он был неизбежен, тем более осмыслен — как тупик — уже самими авторами.

Так, судьба героя ленты Анатолия Эфроса «Двое в степи» изначально задана как фатум.

Лейтенант Огарков, приговоренный к расстрелу, потому что не смог доставить в часть приказ (заплутал, потерял коня...), кружит по фильму в полуслепом, полузомбированном состоянии. Он будто не понимает, почему еще жив, и на своего конвоира, неграмотного казаха, который должен привести приговор в исполнение, смотрит, как на Бога, даже не пытаясь наладить с ним хоть какой-то человеческий контакт. Так и пустится с ним в блуждания по степям, ища свою смерть. А долгожданного (уже долгожданного!) приказа все не будет и не будет — войсковая часть, откуда он должен поступить, уничтожена. И кто теперь Огарков — человек или живой труп, — он и сам не знает. Когда

же в финале его простят, он не проявит ни малейших признаков радости — просто упадет в изнеможении на выжженное солнцем поле. Махина войны его уже раздавила.

Не раз и не два в советском кино возникнет ситуация, когда метафизический код, заложенный в программных фильмах, не прочитывается современниками. Такие фильмы, как «Судьба человека», а рядом с ним «невоенные» «Павел Корчагин» Александра Алова и Владимира Наумова и «Неотправленное письмо» Михаила Калатозова — иные, но схожие «крестные пути», — уже несут зерно жертвенности и саморазрушения. Богооставленность уже явлена, но не осознана. Шестидесятники решили подойти к войне с открытым забралом и узнать у нее смысл жизни. «Я серьезно отношусь к картошке», — говорил герой хуциевской «Заставы Ильича» в знаменитом споре. В его аргументах картошка представала как один из символов войны. Именно этот парень и вызывал дух погибшего отца, спрашивая его, как надо жить. И получал в ответ: «Я не знаю. Ты старше меня».

Оглядываясь на военные годы из своего далека, шестидесятники не впадали ни в умиление (как пятидесятники), ни в экстаз.

Началось все очень лихо, с эффектного клича: «Мир входящему». В название фильма А.Алова и В.Наумова помимо эффектности было заложено еще и нечто метафизическое, подлинно христианское. Раздавленные коляски и велосипедики, обнаженные манекены на руинах аловско-наумовской Германии вопили о противоестественности бытия, разорванного кровавым хаосом войны. Три героя — три советских солдата — проходили свой путь будто бы впотьмах, везде наталкиваясь на пули, на смерть и просто на непонимание местных жителей. Все это было очень не по-советски.

А на самом деле — по-советски. Ибо вера в идею справедливой войны торжествовала и здесь. Ведь советские солдаты — это три апостола мира. Контуженный, глухой и всепрощающий Ямщиков, балагур — «бог войны» Рукавицын и необстрелянный офицерик Ивлев везут в грузовике беременную немку, чтобы определить ее на роды. Их цель и их путь исключительно благородны. Неблагороден мир вокруг, встречающий их в штыки. Но чего удивляться, его фашисты изгадили. Движение по этому, еще военному пространству, согласно советской религии, может быть только к одной цели — к подвигу. Вот они его и совершают — погибают Ямщиков и Рукавицын, а Ивлев крепнет духом, теряет свой напускной офицерский службизм и становится настоящим правильным солдатом, не согласно уставу живущим, а согласно самой жизни.

Конечно, новорожденный младенец, писающий на груду оружия в финале, — символ пацифистский (за что фильм и били в прессе), хотя авторское сознание отнюдь не пацифистское, режиссеры еще раз подчеркнули: наше дело правое.

Наступает следующий этап — шестидесятники пытаются придать движению по военным дорогам черты некоей экзистенциальности. На тот момент именно война является целостным и завершенным позитивным социальным опытом.

И вот отправляется познавать жизнь тыла рабочий паренек в похожих фильмах «Вступление» и «Где ты теперь, Максим?», в самый пик первых отступлений попадает военный корреспондент в «Живых и мертвых», впервые из партизанского отряда в деревню с заданием едет герой фильма «Через кладбище», отправляется на «поезде милосердия» военврач в одноименном фильме, в «Самый медленный поезд» садится молодая роженица и одолевает трудный путь через тылы... Обратите внимание на абсолютную метафизичность и метафоричность всех названий — они будто декларируют то, чего, по существу, нет в этих фильмах, настаивая на их онтологизме. Для советского сознания разделение «наших» на «своих» и «чужих» в экстремальной ситуации, через которую предстоит пройти героям, есть обретение нового опыта. Этот процесс происходит на удивление быстро и без моральных затруднений: начал кто-нибудь жрать в поезде, не поделившись с остальными (как спекулянт

из «Самого медленного поезда»), — выкинули прочь; отказался помочь в трудной ситуации или не подписал нужную бумагу, приняв своего за чужого (как персонаж О.Табакова в «Живых и мертвых»), — значит, враг ты и гнида, нам с тобой не по пути; усомнился в правильности проведения военных действий на плацдарме, выделил себя из общего ряда (как один из солдат в «Пяди земли») — получи от авторов «черную метку».

Несчастный солдат из «Пяди земли» Андрея Смирнова наиболее показателен. Перед нами типичный пример вероотступника. При первом же его появлении в кадре главный герой — лейтенант в исполнении А.Збруева — произносит: «Среди нас есть один человек, которого я ненавижу». Приговор окончателен и обжалованию не подлежит. Отныне все, что ни совершит сей объект ненависти, должно быть подвергнуто моральному осуждению. Но он ничего и не совершает — лишь произносит фразы, явно выделяющие его на общем фоне (например: «Главное, был бы в этом плацдарме толк, а то так, бессмыслица одна, и только!»). И этого вполне достаточно, чтобы признать его «чужим». Ведь вера не терпит еретиков — согласно ортодоксальным правилам, задумавшийся о Боге да усомнится, а значит, ввергнет себя во власть дьявола, который всегда там, где сомнение.

По правилам религии войны усомнившийся в правильности единого великого дела автоматически превращается в аутсайдера, а значит, в труса и предателя. Подобный персонаж из «Третьей ракеты» Ричарда Викторова хоть и воюет исправно вместе со всеми, но думает все больше о себе и совершать подвиги не сильно желает. В конце он получает последнюю пулю от лейтенанта, главного героя фильма, только за то, что вернулся в окоп слишком поздно, когда бой уже затихал. И хотя он никого не предал, он нарушил советский кодекс чести, гласящий: вместе со всеми необходимо сражаться и погибать за правое дело.

Нет, все же не зря ходили шестидесятники в «сороковые роковые» — они обретали чувство единения с отцами, и вера их укреплялась. Война на экране была драматической, но не трагической, героической, но не страшной. Ибо вокруг были свои, и их становилось все больше — человеческая масса вливалась в некий осмысленный космос, и не столько твоя душа вбирала в себя все его беды и тяготы, возвышаясь и вырастая, сколько ты сам становился малой частью единой вселенной, и без тебя мир был неполон. Главный герой не проходил «проверку на дорогах» — к испытаниям он был готов изначально и сразу мог позиционировать себя как герой, но от него никто не требовал личностного геройства — оно только мешало, слишком выделяя его из общего ряда. Ему-то как раз нужно было в чем-то и отказаться от характерных для него одного качеств, может, отчасти и потерять себя, чтобы войти в «железный поток» на правах одного из его элементов, стать таким, как все, как народ, ибо народ всегда прав. Уловить код общего движения, его главный вектор на «празднике общей беды» — значит обрести подлинное чувство Родины. А потом уже ничего не страшно, ибо это и есть обретение Бога — не того ли жаждал Пьер Безухов, когда ринулся в военный мир? Поиски шестидесятников вообще совпадали с толстовскими...

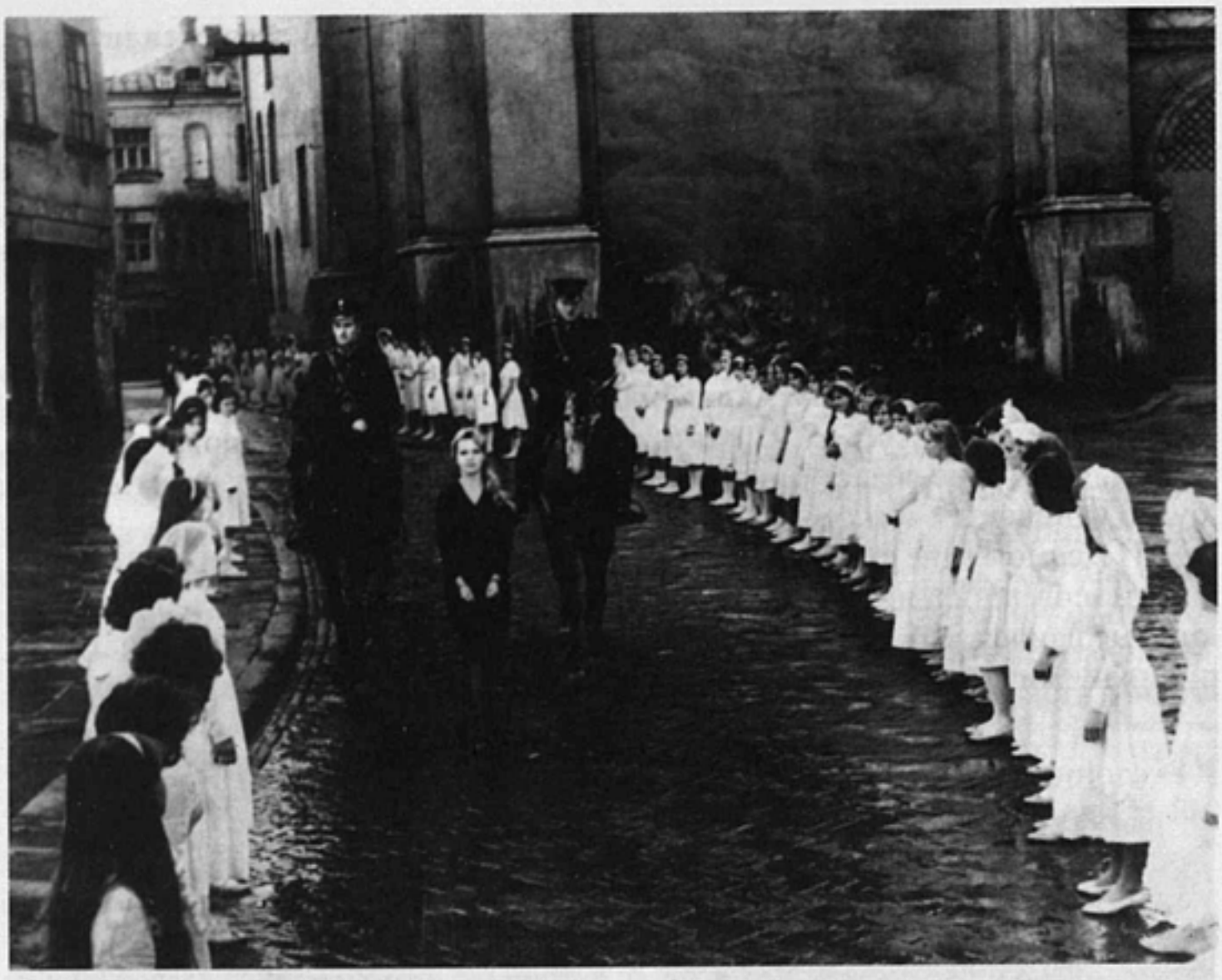
Снова и снова они отпускали своих «детей», своих альтер эго, в трудный военный путь — «через кладбище».

Так назывался фильм Виктора Турова, один из этапных фильмов 60-х о войне, вызвавший немалые споры, но вскоре признанный безоговорочной удачей. Герой — молодой паренек — отправился в деревню с партизанским заданием, но выполнил его или не выполнил, сказать сложно. Не это интересует авторов. Их задача — показать, что в оккупированной зоне, куда он попадает, люди проявляют себя столь неоднозначно, что очень трудно судить, правы они или не правы, и вообще, что у них за душой. Дабы «помочь» авторам, все тут стараются прояснить свои позиции, но позиции эти ох как непросты, и пришедший в село с четкими, прямолинейными установками Михась слегка теряется, не зная, как на все это реагировать: местное население явно недолюбливает партизан — они несут с собой реальную

смерть; услужливый староста помогает нашим и потому является ценным «кадром»; подпольщица вовсю флиртует с немцами и, кажется, даже влюблена в одного из них; не взятый в армию по причине инвалидности молодой крестьянин, наверное, на войну и вовсе не пошел бы, настолько ему, человеку ущербному и даже немного сдвинутому, все происходящее чуждо, — он смотрит на реальность с горькой и циничной усмешкой, но при этом все же помогает своему отцу в подпольной борьбе, тайно осознавая свою обреченность. Герой посмотрит на все это, но не сделает ни малейших выводов — оклемается после ранения, да и поедет себе в отряд. А с ним «поедут» и авторы. Путь «через кладбище» явно не получился — нет тут никакого «кладбища», есть странная жизнь, но как на нее реагировать, они не знают. Фильм не делает никаких выводов и не дает никаких ответов — он будто удивляется сам себе.

И в самом деле странно: пошли за одним, а нашли другое. Герой и подвига не совершил, и «чистых» от «нечистых» не отделил, и в общее пространство не влился. Но, слава богу, ясно одно — все «наши» оказались нашими и никакими другими. Принцип веры все равно восторжествовал, Война ос-

«Через кладбище», режиссер Виктор Туров



«Письма к живым», режиссер Валентин Виноградов

талась прежним общим делом (а отнюдь не «кладбищем»), но несколько странным. Однако все персонажи все же оказались своими, и не важно, что они там думают, главное — действуют исключительно в правильном направлении.

Само направление постепенно начинает колебаться, петлять. Путь героев к подвигу все чаще превращается в путь к гибели. Не успев ничего совершить, погибают ставшие партизанами влюбленные в финале фильма «Нет неизвестных солдат». Погибают в тоннелях под городом все саперы — причем абсолютно случайно — в фильме «Проверено — мин нет», по экспрессивной стилистике чем-то напоминающем вайдовский «Канал». Герой «Отца солдата», грузинский крестьянин, воюет в поисках своего сына, чтобы узнать о его героической гибели.

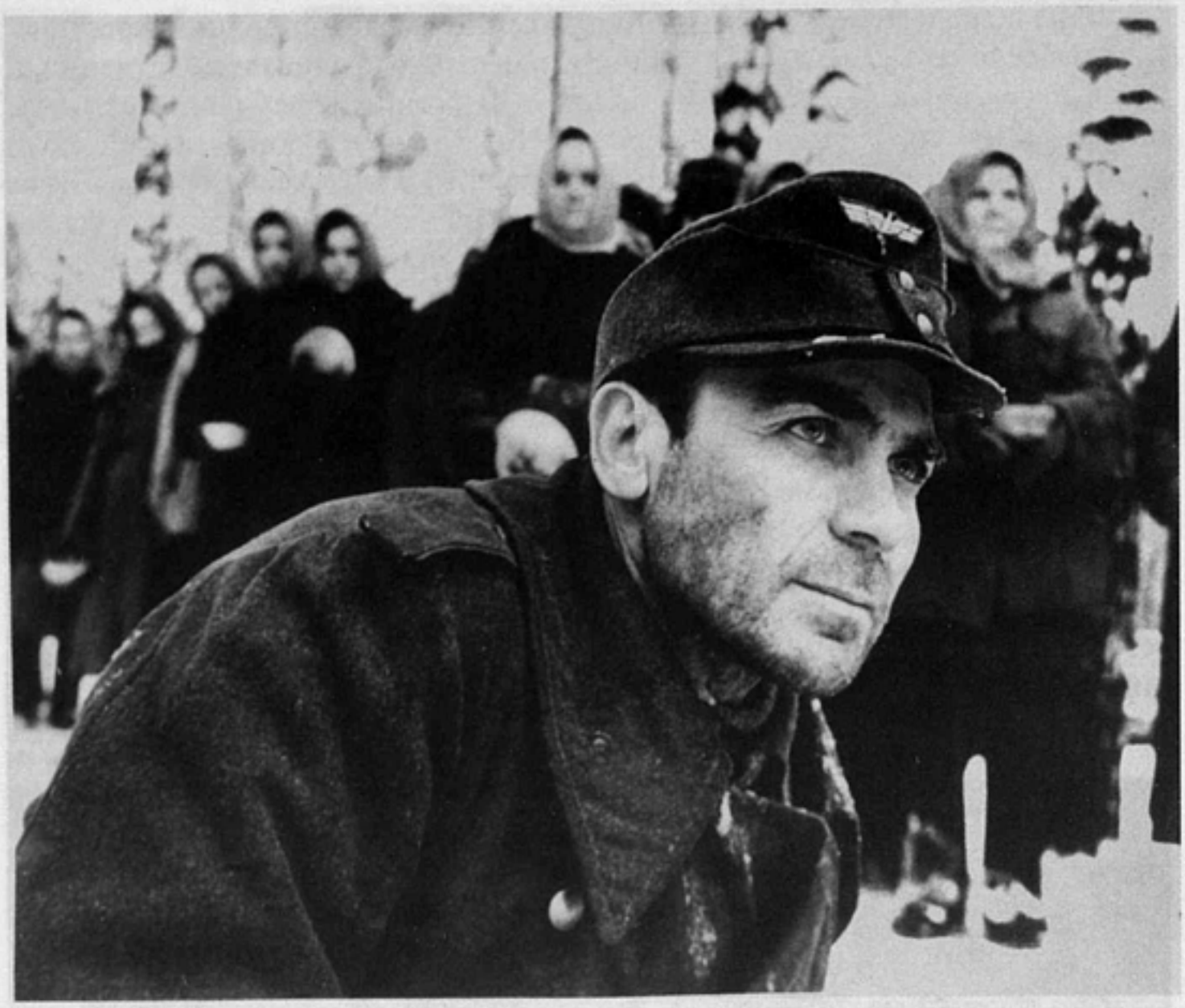
Зачем-то нужны авторам в финалах не жертвенные подвиги, а нелепые трагедии. Смерть влезает в мир фильмов против правил — ведь обычно герои выстраивали на войне пространство жизни и за жизнь боролись, а уж если жертвовали собой, то осмысленно и красиво, но не случайно. Религия не терпит случайности — в ней все должно быть жестко обосновано и детерминировано. А тут — опять некая странность.

Дальше — больше. В кинематограф приходит удивительный человек — белорусский режиссер Валентин Виноградов, абсолютный еретик, обогнавший свое время лет эдак на тридцать. Поначалу он создает фильм, завершающий серию лент — «крестных путей», ее своеобразный эпилог — «Письма к живым». Экспрессивная, построенная на постоянной смене точек съемки, картина ставит в центр судьбу героической советской женщины, беспрестанно сжигающей себя во имя веры в идею революции. В годы юности Вероника сражается за советскую власть в Белоруссии и почти сразу же попадает в тюрьму с пожизненным сроком (за это время муж Вероники женится на ее подруге). Выйдя из заключения и прожив около года на воле (при этом заново выйдя замуж), героиня снова оказывается в тюрьме — теперь уже советской. Отсидев в СИЗО, она освобождается за отсутствием доказательств, но на ней — черное клеймо. Начинается война — Вероника попадает в плен к фашистам. С трудом сбежав из плена, она прибивается к партизанам. Первое задание в тылу героине удается выполнить, но ценой гибели.

Мы наблюдаем этапы жизни, превращенной в один сплошной крестный путь, в бесконечную смерть. Героиня удивительно красива и женственна, и здесь тоже явный режиссерский вызов — Вероника совершенно не предназначена для того, на что себя обрекла. Но не только героиня, а и все люди рядом с ней изломаны, исковерканы. В жалкого и опустошенного человека превратился ее первый муж — бывший герой-подпольщик, врагом народа Веронику считает дочь — правоверная советская пионерка, во втором муже — затравленном интеллигенте — изначально чувствуется трагическая обреченность. Весь советский мир, представленный на экране, чудовищен — это мир бесконечного страдания и тотальной борьбы. Экранное пространство задыхается от ужаса и боли. И уже не понятно, где война, а где мир, тут всё вокруг — война.

В следующем фильме Виноградова «Восточный коридор» оккупированный немцами город представлен в духе абсурдистского карнавала, где все привычные знаки и стереотипы сдвинуты с закрепленных за ними мест. Каждое действие выкручивается в бессмыслицу, в хаос. И только концлагерь несет в себе какое-то смысловое начало — в нем хотя бы можно ощутить себя среди таких же, как ты, узников и попытаться совершить побег — в невнятную и параноидальную «свободу», где все подозревают друг друга. «Дайте мне

«Двое в степи», режиссер Анатолий Эфрос



«Проверка на дорогах», режиссер Алексей Герман

другую войну!» — кричит брошенный в застенок один из персонажей фильма, сам уже не в силах разобраться, свой он или чужой.

Здесь уже такое отстранение, что диву даешься — нечто подобное в конце 60-х можно увидеть только в чешском кинематографе о войне.

«Восточный коридор» был выведен из репертуара Всесоюзного кинофестиваля, в котором участвовали почти все картины, созданные в 1967 году, как антихудожественное произведение. И «выводили» его отнюдь не идеологические власти, а самые что ни на есть шестидесятники — либеральные критики и кинематографисты.

Нет, они готовы были вступать в полемику со сложившимися стереотипами, но при твердом ощущении центра. И центром этим был советский миф, космосом его бытования — война в ее религиозной ипостаси.

А жизнь постепенно уводила их куда-то вбок, в сторону от центра. В конце 60-х военные сюжеты перемещаются в тыл или возникают в качестве воспоминания, «переклички».

Экранные образы и трактовки тыла («Бабье царство», «Война под крышами», «Чувства», «Такой большой мальчик», «Я родом из детства») подобны неуправляемой плазме. В «Бабьем царстве» Алексея Салтыкова, например, страшна не сама немецкая оккупация деревни, а ее последствия — проснувшаяся в бабах нутряная сила сметает все на своем пути и доходит до края — изничтожают последних немцев, зверски убивают старосту, распиная его на березах («Что я вам сделал плохого, бабы? — говорит он. — Это я должен вас ненавидеть, вы всю мою семью в 37-м на Колыму отправили»), а потом принимаются за вернувшихся с фронта победителей. Не таких они ждали — беспробудно пьянствующих да девок лапающих. И бабы сносят дом первого парня на деревне, оставляя его вместе с семьей без крова. Еще более непредсказуема тыловая жизнь в «Войне под крышами» — автор фильма В.Туров кружит над фильмом, словно одинокий стерх, никого не воспевая и не осуждая, хотя полдеревни в его картине так или иначе работает на немцев. И немцы не стреляют, не вешают.

Но тревога — тревога в этих лентах о тыле куда более обостренная, чем в

фильмах о фронте. Они дотрагиваются до каких-то очень важных вещей, пробиваются к новому уровню правды, но пробиться не могут. Оттого и рассыпаются на ряд отдельных эпизодов, смысловые векторы расходятся в разные стороны, а герои (и авторы!) ощущают себя потерянными и оторванными от своей почвы, от своей религии.

Возникало предощущение экзистенциального кинематографа, главного открытия 60-х («Короткие встречи», «Июльский дождь», «Никогда», «Долгая счастливая жизнь» и т.д.). Кинематограф, где лирический герой чувствовал себя одиноким и растерянным, шел вслепую, и Бог обретался через ощущение обезбоженности.

Что касается второго направления в военном кино конца 60-х, кинематографа «переклички» (так и называлась одна из картин), тут дело обстояло без особых проблем. Шестидесятники продолжали вызывать дух погибших отцов, тени незабытых предков. И уже знали, как ответить, — у авторов прорезался «комплекс вины» перед ними. Современность шла невесть в каком направлении, социальное расслоение давало о себе знать, люди, которых общество не собиралось брать в коммунизм, тем не менее занимали первые места в иерархической вертикали, «злые оставались живыми». В общем, было «все не так, ребята». А в войну — все было «так». Именно там осталась любовь к прекрасной и предназначенной лишь тебе одному женщине, а теперь ты, пройдя сквозь лагерные страдания, искал ее, но в итоге узнавал, что она погибла, — возврата к тому прекрасному (военному) прошлому быть не может («Свет далекой звезды»). Там навсегда оставались возлюбленные, а здесь — лишь старость и смерть («Дикий мед»), там жила твоя единственная любовь, к которой ты почему-то так и не вернулся — закрутился, измельчал («Не забудь... станция Луговая»), там ты был своим, а здесь тебя считают шпионом и предателем, не верят, хотят посадить, и ты сам теперь должен провести свое собственное расследование, повторив свой тогдашний путь, и только так доказать свою невиновность («Чужое имя»).

И — приговоры. Там, у твоего отца, была жизнь. Он, интеллигентный раздолбай, нелюбимый командирами, был на своем месте и совершал в итоге, конечно, подвиг, а ты, знаменитый космонавт, герой, не в силах разобраться со своей душой и с мелкими бытовыми проблемами («Перекличка»). Там было настоящее братство, здесь же, под колпаком сталинщины, все предают друг друга, а человек, считавшийся на фронте мерзавцем и карьеристом, преспокойненько вливается в компанию давних друзей, теперь же просто обычных людей, уставших от жизненного драматизма, все простивших себе и тем, кто рядом, и, в общем, потерявших былые принципы, забывших о былом геройстве — уже не живущих, а проживающих («Друзья и годы»). И, наконец, литовский вариант. «Viva Vita!». Человек попытался в концлагере спасти своих друзей ценой предательства остальных. На его похоронах никто не знает, как относиться к покойному, а самое главное, надо ли было всем сражаться с немцами, если оказались в советской оккупации и цена победы — абсолютная растерянность; война была странной, а современность — еще более дискомфортна, и как жить, какую выбрать социальную позицию в невнятном обществе, никто не знает.

Но одна лента из этого ряда оказалась великой. Военный кинематограф 60-х находился в состоянии постоянного поиска, задавал бесконечные вопросы, этот же фильм — давал ответ. Поставила его Лариса Шепитько, и назывался он «Крылья». Это история бывшей летчицы, душа которой так и осталась там, на войне. Современная реальность, в которой героиня живет с прежними, прямолинейными установками, не принимает ее. И непонятно вроде, в чем дело. Ведь Надежда Петрухина — хороший, достойный, честный человек, но у кого-то она вызывает непонимание, у кого-то и откровенную неприязнь. А все дело в том, что она поступает по законам той, военной религии, где все было ясно: как надо жить, кто свой, кто чужой. Но современность текуча и безрелигиозна. Ответы на вопросы, которые героиня задает ей, не устраивают ее. И, осознав это, Петрухина совершает метафизическое са-

«Торпедоносцы», режиссер Семен Аранович

моубийство — садится в самолет и взмывает ввысь. Там нет Бога, а значит, может быть только пустота — смерть. Экзистенциальная драма отвечает на вопросы героини — отвечает ей, шестидесятникам и всем нам: не надо возвращаться назад. В войне вы не найдете ответы на сегодняшние вопросы. Ненависть не к Богу ведет, а к дьяволу, к советскому мифу, а современная действительность уже подсознательно отказалась от него, хотя свой центр еще не обрела. Но лучше поиски, чем экзистенциальный тупик.

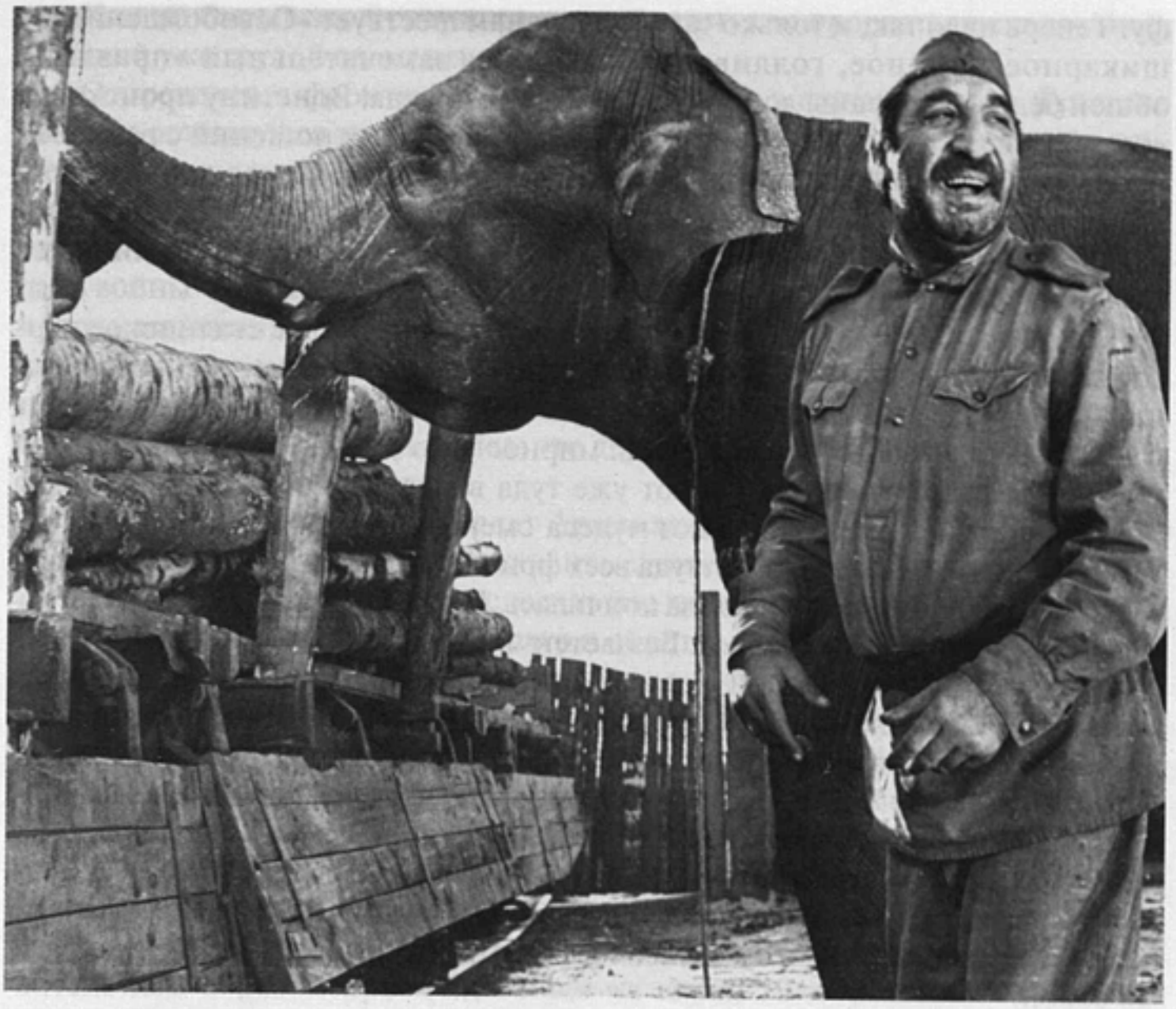
Но, как всегда, бывает, «Крылья» стали одиноким голосом человека, вопиющего в пустыне. Голос не был услышан, и ничего похожего больше не появилось.

Следующим был «Белорусский вокзал». Начинались 70-е, 70-е начались в конце 60-х.

В «Белорусском вокзале» Андрея Смирнова все будет примерно так же — будут герои, пребывающие с временем и с собой в душевном разладе, встретятся (на похоронах однополчанина), чтобы вернуться назад, в прошлое — разговор не заладится, слишком разными они стали и по социальному статусу, и по восприятию сегодняшней реальности. Возможно, в начале 60-х тут бы и поставили точку, переходящую в многоточие или в вопросительный знак. Но появившийся в 1970-м фильм ставит знак восклицательный. Здесь иные взаимоотношения с мифом. Героям предоставится возможность и подвиг совершить в мирной жизни, и морально-этические точки над i расставить (подвергли порицанию эгоиста и циника), и обрести чувство искомого единения на пути в прошлое.

Собственно 70-е к нам пришли цветные, широкоэкранные, жанровые, разлюли-малинные.

Шестидесятники приблизились к отстранению мифа, почти подошли к отказу от него. Но продвинуться дальше не смогли. Необходимо было признать войну не великим подвигом, а великой трагедией — и пройти этот путь до конца. Но им не позволили. Да и у них самих не хватило смелости. И вернулся привычный, кондовый советский миф — война была превращена в икону, коей следовало поклоняться раз и навсегда. Время обратилось вспять.



«Солдат и слон», режиссер Дмитрий Кесаянц

70-е как-то исподволь вернулись в пространство тоталитарного, сталинского кинематографа — схемы и мифологемы тех лет начали обретать на экране вторую жизнь, правда, на новом уровне — официальном. Отстранение стало граничить с равнодушием и бессодержательностью. Впрочем, вскоре оно приняло удобную для всех форму — перевоплотилось в жанр.

Ведь что такое, например, самые известные фильмы про войну начала 70-х — «Горячий снег» и «А зори здесь тихие...»? Структура их незамысловата — вначале мы знакомимся с героями, учимся отличать их друг от друга, а потом все они попадают в экстремальную ситуацию — то есть принимают бой. Типичная жанровая схема фильмов-катастроф! Главное здесь — сам экстрим, мы ждем его — и дожидаемся. Сложность, трагизм военной жизни, ломающей человеческие судьбы, тут ни при чем — мы можем быть спокойны: все проявят себя, как надо, но само напряжение боя, его эффектность, связанные с ним фронтовые «приключения» вызывают огромный зрительский интерес. Успех этих лент поистине всенароден — зрители испытывают абсолютный внутренний комфорт — ничто на экране не колеблет устоявшиеся принципы мифа, война превращается в интересное, насыщенное внешними коллизиями и драматизмом зрелище.

Боевые эпизоды в «Зорях» перемежаются странными вставками, живописующими довоенные судьбы героинь фильма. Сделаны они в гротесково-сновидческой манере: на белом фоне появляются отдельные предметы, возникают какие-то приметы времени, и в этой условной среде столь же условно действуют персонажи — как будто вклеенные в кадр. Критика упрекает режиссера в эклектизме — вставки кажутся чужеродными реалистическому миру фильма. Но сейчас понимаешь, что они здесь естественны и органичны. Автор фильма Станислав Ростоцкий подсознательно чувствует, что действует в пространстве тотального отстранения, а потому обнажает прием — условность воспоминаний тайно перекликается с жанровой условностью самого фильма, выдающего свой сюжет за подлинную правду о войне, но по ходу дела забывающего и о характерах, и об отношениях, а потому великолепно сворачивающегося в нормальный фильм-катастро-

фу. Теперь надо так, и только так. По экранам шествует «Освобождение» — шикарное, цветное, голливудообразное — замечательный «праздник общей беды». Ветераны довольны — вот она, правда! Воистину происходит «освобождение» от какой бы то ни было сложности отношений с религией войны. Забудь о душевных борениях и попытках докопаться до истины — на-гора выдана матрица, в которой война выступает в качестве события-идола, события-тотема — вот ему и поклоняйся! — все расписано, цели ясны, задачи определены.

Доходит до смешного. Миф так старается вернуть свое сталинское первородство, что на экран возвращаются «шапкозакидательские» схемы оборонных лент конца 30-х. Появляется, например, фильм «Смелого пуля боится» Олега Николаевского. Сюжет таков: мирное утро пионерлагеря где-то близ границы обрывает война — и вот уже туда входят фашисты. Но пионеры вместе со взрослыми проявляют чудеса смекалки — достают где-то танк, минируют лагерь, выгоняют оттуда всех фрицев, громят все их отряды окрест и — празднуют победу. Всё, война кончилась. И это, заметьте, на полном серьезе — комедией тут и не пахнет. Беззастенчивая наглость этой ленты, подобным образом повествующей о самых сложных, самых трагических событиях войны (о первых месяцах оккупации!), весьма легко вписывается в последующий контекст военного кинематографа 70-х. Он и в самом деле нагловат, ибо напоминает некую виртуальную игру, где человек есть приложение к приключенческим событиям — сам по себе он мало чего стоит. Режиссеры застойных времен даже начинают бояться его — топят людские судьбы и отношения в общей безликой массе, движущейся куда-то в сторону все того же подвига. Какие-либо экзистенциальные и метафизические идеи отпадают сами собой.

Попытка выстроить фильм по иным законам, хотя бы просто задуматься о сложности существования человека на войне, проявить несколько разных, несхожих, индивидуальных позиций, постараться понять трагедию перебежчика — «Проверка на дорогах» Алексея Германа — вызывает яростную неприязнь властей и не выпускается на экран. В этом фильме советский миф (предал? — искупи кровью, иначе не будешь прощен, и вообще не выделяйся, вливайся в общую массу) впервые рефлектируется. А это уже отступление от основ, нарушение правил, еретизм, даже кощунство.

Ветеран войны в лентах 70-х канонизируется, превращается в некоего бога, строящего советский мир по своему идеальному образу и подобию (в 30-е годы это был бы передовик-стахановец-коммунист), ему дано право казнить и миловать только потому, что он воевал, а значит, теперь несет в себе свет истины, становится «апостолом», «иконой». Чаще всего роль подобного героя исполняет Н.Крючков. Так, в фильме «Горожане» Владимира Рогового он, шофер такси, мгновенно выносит моральные приговоры своим клиентам («Я каждого, как сквозь рентген, вижу», — вещает герой), и «неправильных» людей высаживает, а «правильных» — везет в коммунизм. В фильме же «Адрес вашего дома» Евгения Хринюка точно такой же крючковский ветеран отправляется по России в поисках сына и встречает немало людей с подходящим и именем и фамилией. Все они хорошие, однако у некоторых есть отдельные недостатки. После нескольких суровых, но справедливых слов героя все незамедлительно исправляются.

Но наиболее коренному переустройству на экране 70-х подвергается оккупированный тыл — самое смутное пространство, из которого так и лезла экзистенция, надломившая когда-то шестидесятников. Нет, ничего этого теперь не будет. Есть оккупированная зона, есть фашисты, есть страдающий народ, есть подпольщики (смелые, честные, справедливые) и есть гады — полицаи и предатели (ясно одно, они всегда ненавидели советскую власть, но их почему-то вовремя не добили). Фашистов в итоге выгоняют, гадов расстреливают. Смотри фильмы «Так начиналась легенда», «Сквозь огонь», «Мосты», «Ждите связного» и особенно букварь мифа — «Судьбу» Евгения Матвеева.

Как же быть в этой ситуации художникам, как прорваться сквозь миф, ставший уже грудой окаменевших штампов?

Отправляется фронтовой поезд милосердия в фильме Павла Фоменко «На всю оставшуюся жизнь...» в дорогу без конца и начала, в бесконечное кружение по тыловым пространствам, задыхающимся от войны. Нет тут ни лозунгов, ни подвигов, есть «трудная работа» и «завещание святое на всю оставшуюся жизнь». Здесь отсутствует пафос — герои не воюют, они собирают дань войны — страдания и смерти. По мере своих сил они пытаются вдохнуть в этот насыщенный холодом и гибелью мир малую толику тепла. Здесь не русские воюют с немцами и не свои с чужими, а жизнь со смертью, и неизвестно, кто побеждает. Но постепенно движение фоменковского поезда обретает подлинно религиозный смысл: это движение ангелов по кругам ада, в который превратилась земля.

В путь отправляется и солдат Арменак из фильма Дмитрия Кесаянца «Солдат и слон». Он должен доставить слона из разрушенного берлинского зоопарка в ереванский. Но сделать это почти невозможно, вокруг одни руины — его путь затянется надолго и обретет гротесковые, абсурдистские черты. Уж больно не вяжется этот слон со всем происходящим. А происходящее странно: вот два подружившихся молодых солдата — русский и немецкий, — вынужденные в итоге выстрелить друг в друга, вот почти сошедшая с ума молодая немка, панически боящаяся русских солдат, а вот и сами русские — отнюдь не былинные победители, — уставшие, обезображенные войной люди. Никому не нужен тут Арменак со своим дурацким слоном, и нет мира входящему в мирную жизнь — жизнь еще не поняла, что с ней случилось, и как дальше жить, и можно ли жить вообще... Удивительным образом просочившийся на экран 70-х грустный пацифист-

«Летняя поездка к морю», режиссер Семен Аранович

ский фильм — черно-белый, чем-то напоминающий восточноевропейские ленты конца 60-х...

Или «Летняя поездка к морю» Семена Арановича. В 42-м году экспедиция ленинградских школьников едет на один из островов Новой Земли, чтобы оборудовать там продовольственные базы для терпящих бедствие моряков. Неожиданно на острове появляются немцы, и ребята не знают, что делать. Схватка все же происходит, и звучит первый выстрел — мы оставляем остров тогда, когда он может стать островом смерти.

Во всех трех фильмах ощущается состояние растерянности и тоски. Режиссеры останавливаются в некотором недоумении перед развернувшимся пространством богооставленности и совершают метафизическое усилие. Их фильмы чураются жизнеподобия — они обретают иное дыхание. Семидесятников выручает стиль. Умение организовывать свой собственный мир на экране, настаивать на его отдельности дает возможность экзистенциальным смыслам не только проявиться, но сложиться в целостный космос.

Однако тайная растерянность перед жизнью, перед собственной концепцией, перед миром как таковым не приветствуется в 70-е. Эпоха застоя — это война искусства с властью. Смыслы должны быть проявлены до конца — обрести или твердые черты мифа, или противостоящей ему притчи.

Правда, подлинное понимание того и другого у критиков возникает далеко не всегда. Так, например, Сергей Бондарчук в фильме «Они сражались за Родину» движется в сторону притчи, но все желают видеть в его произведении миф. Меж тем все в фильме Бондарчука — вопреки сложившимся идеологическим установкам. Неожидан сам прием — не герой здесь сливается с массой, а из массы полуголодных, измученных в боях и походах людей постепенно вычленяется герой — Иван Звягинцев (его играет сам Бондарчук). И становится смысловым центром картины. Оглушенный и не находящий в себе душевных сил пойти в атаку, он, этот простой советский человек, ничего о Боге не знающий, беззвучно кричит: «Господи, за что ты меня оставил?» (эхом отдается вопрос Андрея Соколова: «За что ты, жизнь, так искалечила меня?»). А потом, в бреду, он видит себя среди стада овец, которых кто-то невидимый гонит в огонь, в огонь... (диву даешься, что этот образ прошел цензуру). Потом Звягинцев, уже после госпиталя, снова вольется в это «стадо», и мы потеряем его — ближе к финалу на лица всех солдат ложится печать смерти, и смертью они становятся повязаны.

Лариса Шепитько в «Восхождении» и Леонид Головня в «Матери человеческой» накладывают на военные реалии библейские коды — снимают кино, полное религиозных аллюзий. Так, в «Восхождении» черты Христа обретает Сотников — интеллигент, не сдавшийся под пытками и пошедший на виселицу, как на Голгофу; роль Иуды отдана Рыбаку — партизану, согласившемуся работать с немецкими властями, а кем-то вроде Пилата становится следователь Портнов, пытающийся доказать низменность человеческой природы, но проигрывающий Сотникову в духовном поединке. В итоге герой обретает духовное величие, Рыбак пытается совершить самоубийство, но и тут останавливается на полпути. Что с Портновым — неизвестно. У Портнова, в отличие от остальных персонажей фильма, вообще нет собственной судьбы, это просто некий знак, вполне условный. И главные герои ленты тоже знаковые фигуры, позиционированные в согласии с советским мифом: герою — слава, предателю — нет прощения, а Портнов и вовсе вражина, зачем ему судьба? Но Сотников все-таки не Христос, ибо он не несет Слово в мир, а просто отдает свою жизнь на заклание, обрекает себя на смерть (как и ложная Богоматерь из «Радуги»). Непонятно, почему хитрый и ушлый Рыбак обречен на духовную гибель — он все же более индивидуализирован, нежели остальные, в нем больше жизни, а значит, и чисто человеческих возможностей для любого самопроявления. Но автор настаивает на своем: нет, здесь вообще не должно быть никакого «воздуха», это — притча. И роднит ее с советским мифом именно твердость установок. Но Шепитько снимает не только о войне — конечно, здесь провозглашается ценность позиции человека, ду-

«Мир входящему», режиссеры Александр Алов, Владимир Наумов

ховно просветленного. Концепция, будучи наложенной на военные реалии, все-таки не выдерживает метафизической нагрузки. Но на это никто не обращает внимания: критика довольна — советский миф оказывается прекрасным вместилищем религиозного сознания! Хотя на самом-то деле они тотально противостоят друг другу.

Л.Головня в «Матери человеческой» поступает иначе. Поначалу он испытывает созданное им пространство на пацифизм и только потом вводит библейские аналогии. Его героиня Мария, чудом спасшись, остается одна в разрушенной немцами деревне (ее муж и дети погибли вместе со всеми) и вынуждена начинать жизнь заново. Единственный человек, которого она встречает, — раненый молоденький немец. Вначале она хочет его убить, а потом выхаживает, пытается спасти от смерти. Но — безуспешно. А потом она найдет семерых детей, чудом уцелевших после бомбежки эвакуированного эшелона, и станет им матерью. Появившаяся на холме с маленьким ребенком на руках и еще шестерыми рядом, она обретает черты Богоматери. Впрочем, при чем здесь Богоматерь, не совсем понятно, но авторы на этом настаивают. Любопытнее другое — в фильме спорят искусственный религиозный, притчевый пафос и человеческий, пацифистский. Религиозный предполагает пусть неортодоксальную для советского сознания, но готовую схему — явление Богоматери. И она — на наш непривычный взгляд — кажется фальшивой. При этом состояние ступора, исступления, в котором существует Мария, пусть и экстатично, но абсолютно естественно: героиня действует вопреки всему, в том числе и привычным установкам советского мифа. Ведь согласно им, наш человек нигде не может остаться один — ему везде помогут друзья и помешают враги, — убрав врагов, он создаст мир еще

лучше прежнего. Однако в «Матери человеческой» враг становится «своим», почти вторым сыном.

Неведомо как просочившуюся на экран эту ленту мало кто заметил, и ее посыл, в общем-то, пропал втуне.

Иной выход в экстаз предлагает Виктор Аристов в «Порохе». Он ставит носителя экстатического начала — ярого апостола советской религии — в центр фильма и смотрит на него со стороны. Герой фильма Никонов обязан доставить порох в осажденный Ленинград любой ценой — какой, его вообще не волнует, — и он сделает это. Религия войны здесь объективирована до возможного предела, препарирована под тысячью микроскопов.

Выход из религии войны режиссеры находят благодаря своему главному открытию — гиперреализму. Первую попытку осуществляет Герман в «Двадцати днях без войны», а затем Аранович в «Летней поездке к морю». Далее — Аристов в «Порохе». Но есть еще и «Торпедоносцы» того же Арановича, в которых война предстает как поле тотальной смерти.

Гиперреализм, работая на сюжетных кодах советского мифа, разрушает его до основания. Миф ставит в центр героя на фоне массы — гиперреализм отказывается и от героя, и от массы — мы наблюдаем движение хаотично сталкивающихся друг с другом одиноких личностей. Миф спокоен и внутренне вальяжен, его среда комфортна — гиперреализм чудовищно дискомфортен, издерган, надрывен, ибо люди в нем низведены до марионеток тоталитарного Молоха, хотя они и не знают об этом. Миф имеет четкий вектор: «Вперед!» — гиперреализм крутится, как в центрифуге, заворачивается, будто в раковину, центра в нем нет, сюжет в хрестоматийном понимании отсутствует или сознательно смикширован («Порох»). Герой мифа чувствует свое единение с миром — все персонажи гиперреализма тотально одиноки, но свой экзистенциальный страх они прячут в бурных, надрывных действиях — их тянет друг к другу, они стараются сбиться в кучи, их житье вообще неотделимо от коллектива, но чувство неприкаянности и страха перед жизнью остается. В мифе человек сам определяет свое существование и находит себя на генеральном направлении движения, воплощаемом партией и народом, — в гиперреализме человек является марионеткой истории, он полностью зависит от внешних обстоятельств, которые в основе своей трагичны, разрушительны.

В подобных фильмах 40-х, будь то «Нашествие» или «Однажды ночью», герои существовали, зная о необходимости рано или поздно совершить выбор в пользу общего дела, искали возможность самовоплощения — герои гиперреалистических лент, наоборот, тянутся к жизни реальной, простой, освобожденной от непосильных задач общего дела, но склеить ее, сопрячь, воплотить не могут, продолжая подчиняться Молоху, ставшему уже частью этой самой повседневности. И их тайная мука не может быть разрешена ни сюжетно, ни экзистенциально (не случайно финальный бой героя Р.Нахапетова в «Торпедоносцах» напоминает самоубийство, как и финальный выстрел в немца в «Летней поездке к морю»).

Но последнюю точку внутри религии войны ставит Элем Климов в фильме «Иди и смотри». Он доходит до апогея, до запредельности, погружает свой фильм в поле абсолютной ненависти, сводя воедино экспрессионистический экстаз и гиперреализм. Ужас, кошмар и злоба повергают войну в ад, превращают людей — нет, не в марионеток — в идиотов, в потерявших человеческий облик, сдвинутых с катушек индивидуумов. Первая сцена фильма: пацан, роющийся среди трупов немецких солдат, чтобы добыть себе оружие, начинает передразнивать деревенского старосту — подходит к краю экрана и прямо в зал изрыгает хриплым голосом какой-то матерный нечленораздельный бред. Задается код всего произведения — и только потом будет титр «Иди и смотри». А дальше в деревню придут партизаны в немецкой форме, чтобы забрать героя фильма, парнишку по имени Флориан, к себе в отряд. Один из них начнет корчить рожи и корячиться перед маленькими детьми в избе, пугает их, доводит до слез — и успокаивается, удовлетворенный. А вот сцена в отря-

де, в которой узнается Климов-сатирик: Флориан стоит в ночном дозоре, на него надвигается командир отряда Косач. «Пароль!» — орет Флёра. Тот не называет, приближается вплотную. «Почему не стрелял?» — «Я у-узнал вас, т-товарищ командир». «Три наряда вне очереди, еще раз увижу, устрою тебе трибунал». Уходит в темноту командир, за ним бежит девушка, нервно отводит рукой винтовку Флёры, потом еще какой-то партизан, и на требование сказать пароль все дружелюбно возмущаются — для русского человека пароль назвать западло, какой пароль, ведь кругом все свои!

Подобная абсурдистская шизофрения продолжится и когда партизаны будут отбирать единственную корову у простого крестьянина, и в самих диалогах, которые здесь превратятся в перманентную истерику, сопровождающуюся злобными «наездами» друг на друга. И уже не удивляешься, попадая в ад сжигаемой деревни: ведь немцы так же заражены дьяволом, как и все остальные.

Религия войны становится религией ненависти и ввергает мир в тартарары. Внешне фильм сохраняет привычные антифашистские черты советского военного кинематографа, а внутренне он ставит на нем крест.

Климов и в самом деле даже не крест поставил, а кол забил в могилу советского военного мифа, и настолько мощно, что после него пятнадцать лет вообще никто ничего о войне не снимал. А если и появлялись отдельные ленты, то не имели ни малейшего общественного резонанса. До тех пор пока не вышли на экран современные «Кукушка», «Свои», «Последний поезд», «Конвой PQ-17», где религиозного экстаза войны нет и в помине. Есть странный, почти безумный мир. И каждый умирает в одиночку.

Храм религии войны рухнул. На его руинах Резо Габриадзе создал свой шедевр в Театре марионеток «Сталинградская битва». Храма нет — лишь души людей, «проклятых и убитых» Молохом, находят свое пристанище в бесконечном Чистилище, где нет успокоения. Души становятся духами, переходят в иные реинкарнации — так, готовящийся идти в атаку молодой комиссар-еврей попадает к себе в местечко на свадьбу, где ему кричат: «Пляши! Пляши!» — и свадебный танец становится танцем смерти. А фельдмаршал Паулюс превращается в печальную лошадь, скитающуюся по дорогам небытия в поисках покоя.

На руинах храма создаст два своих шедевра Виктор Астафьев — «Веселый солдат» и «Прокляты и убиты». Как будто чакры откроются у этого военного писателя и фронтовика — оторваться от страниц, им написанных, невозможно. За что, кем «прокляты и убиты» его герои — молодые хорошие ребята, попавшие на фронт? Богом, — отвечает писатель. За то, что родились с советской религией ненависти в душе, и, не зная ничего о Боге, сразу попали в лапы к дьяволу — и сгорели в этом огне. И нет ни в чем их вины, но тем не менее есть трагическая Вина.

Совершена чудовищная ошибка. Отказ от Бога в 20-е, наука ненависти 30-х, военная религия 40-х и последующих лет... Мертвый храм, пустые небеса... А жертвой падает человек. Ничего не понявший, пришедший на этот свет, чтобы сгореть в огне сатаны. И нет в этом ни малейшего смысла.

Громада тронулась... Куда ж нам плыть?

СУЗДАЛЬ-2005

В нынешнем году фестиваль анимационного кино (Таруса — Суздаль) отмечал десятилетний юбилей. Круглый стол «10 лет. Полет нормальный?» — попытка оценить пройденный этап, проанализировать динамику развития отечественной анимации. Ее путь — практически от «нулевой отметки» беспросветного кризиса до нынешнего, повсеместно отмеченного подъема. Дискуссию ведет Лариса Малюкова.

«Алеша Попович и Тугарин Змей», режиссер Константин Бронзит

Лариса Малюкова. В названии нашего «круглого стола» есть вопрос. Хотелось бы сегодня на него ответить, поговорить об эволюции отрасли и ее проблемах. Именно Тарусско-Суздальский фестиваль, собирающий по крохам всю анимацию — от авторской до заказной и рекламной, — стал лакмусом самочувствия российской анимации, ее трудной дороги. Эти десять лет не только потрясли наш анима-мир, но и преобразили его до неузнаваемости. Помните первые фестивали, на которых количество фильмов падало до невозможного минимума, чуть ли не до десяти в конкурсе? На нынешнем смотре более десяти часов показа. К тому же организаторы были вынуждены изменить регламент и ввести селекцию. Рекламные, клиповые ленты остались в информационной программе. В общем, в количественном смысле прорыв невероятный. Не так давно один коллега задал мне вопрос о причине этого прорыва. Моя версия о роли государства, непрекращающемся, поступательно увеличивающемся потоке финансовых вливаний его явно расстроила. Он искал ответ в области метафизики. Обидно, конечно, но все проще. Из моих выписок о господдержке:

В 2000 году было полностью профинансировано 10 картин. Несмотря на это мизерное число, результат не оказался плачевным. Появились «Носки большого города», «Лукоморье», «Привет из Кисловодска»...

В 2001-м — уже 17 фильмов, в 2002-м — 24, в 2003-м — 22. И в 2004-м — 68! Заметим, полнометражные финансируются частично (но не все наши знаменитые «независимые» продюсеры любят говорить о господдержке).

Фестиваль стал ежегодной «диспансеризацией» анимационного кино. Программа — «историей болезни». Подведение итогов — «диагнозом». Мы всматривались в экран с тревогой: наш «больной скорее жив, чем мертв»? И вот, наконец, заключение 2005 года: «Жив! Выздоравливает даже». Хотя и симптомы затяжной болезни отчетливо видны в программе. Когда мы говорим о количественном разрастании анимации, не всегда подразумеваем качество. Хотя мне кажется, что фильмы последних лет свидетельствуют именно о качественном подъеме и, что особенно важно, — не только в лучших, вершинных образцах, но на уровне потока. Планка профессии, слава богу, заметно поднялась над «уровнем плинтуса». В программе нынешнего смотра отчетливо непрофессиональных картин не было. Но, с грустью замечу, не было и выдающихся работ, которые случались на тех, давнишних, маленьких тарусских конкурсах. В 97-м жюри из классиков не хватило призов. Еще бы! Сколь труден выбор между «Рождеством» и «Русалкой», «Бабушкой» и «Куклой». Тогда Норштейн вытребовал у оргкомитета дополнительный приз, назвал его «За эстетический прорыв» и справедливо вручил его Валентину Ольшвангу. Подобных лабораторных стилистических поисков, мощного авторского начала, уникальных средств выразительности мне не хватило в нынешней программе, несмотря на общее ощущение ее добротности.

Хотелось бы обозначить в нашей «повестке дня» актуальные проблемы.

1. Сегодня пресса твердит о буме отечественной анимации, основываясь на количестве полнометражных картин. Бум!!! Но это скорее барабанная дробь, после которой на арену выходят настоящие артисты. Однако даже дошедшие до финишной прямой работы, мучительно долго создававшиеся, имеют огромные изъяны. Они должны были бы возбудить множество профессиональных дискуссий.

2. На наших глазах происходят колоссальные перемены. Отсутствующий еще недавно институт продюсерства не только встал на ноги, но нуждается в анализе и поддержке. Тут две стороны медали. Есть студии, в которых продюсеры работают креативно, на перспективу, полноценно участвуя в процессе создания фильма. В «Пилоте» существует продуктивный «мозговой центр», состоящий из ассов мастеров: Татарский, Назаров, Алдашин, Телегин. Они вместе с режиссерами участвуют в сочинении произведений. Задают планку, ниже которой работать непозволительно. Уникальный проект из пятидесяти двух сказок «Гора самоцветов» создается по такому принципу. Но есть ситуации, когда продюсеры автору мешают. Мыслят категориями игрового фильма, не понимая специфики, а главное, возможностей анимационного кино.

3. Да, не только государство, но и рынок помогает анимации встать на ноги. Строятся кинотеатры, вот-вот прокат начнет требовать больше и больше мультфильмов. Но рынок диктует свои условия домостроевским образом. Вот и первый минус. Как этот диктат сказывается на работе режиссера, студии? Как меняет авторское сознание?

4. Кинотеатры построены. Но что происходит с прокатом? Подвижки едва заметны. За исключением «Алеши Поповича» Константина Бронзита, прошедшего с феноменальным для анимации успехом, ставшего прорывом. Это знак прокатчикам, что с отечественной анимацией можно работать. Тут и пресса могла бы помочь. Напомнить дистрибьюторам, прокатным организациям, что существуют различные способы работы с анимационными картинами. Сборники, утренние показы, воскресные сеансы. Анимацию нельзя демонстрировать так же, как игровые картины: две недели — и до свидания. Мультфильмы могут «зависать» на афишах подолгу. Психологи знают, ребенок будет пересматривать полюбившийся мультик много раз.

5. Вопрос полного отключения телеаудитории от российской анимации. Недавно Гарри Бардин рассказал о любопытном разговоре с известным про-

дюсером главного канала. Отказавшись показывать ретроспективу мэтра, он аргументировал это потерей рекламного времени. А способ показа? В программе передач обычно пишут: «Мультфильм». Зачем зрителю знать название или, упаси боже, имя автора? Кто они такие, эти аниматоры? Представьте себе, если и игровое кино будет заявляться в программе простым словом: «Фильм».

6. Две самые больные проблемы отрасли — слабая драматургия и зачастую невысокое качество продукции.

И последнее. У мультиндустрии появился серьезный шанс встать на ноги. Огромное число проектов, среди которых полнометражные картины, циклы фильмов «Гора самоцветов», «Классика — детям», сериал «Смешарики», нуждается в армии профессионалов среднего звена. Студии разрастаются, пытаются создавать курсы. Как этому жизнетворному процессу придать верное направление?

Анатолий Прохоров. Позволю себе, хотя это и грустно, говорить больше об отрасли, нежели об искусстве. У меня в тезисах есть пункт «Место искусства в отрасли». Почему? Потому что возникла новая концепция авторского отношения к кино. Отрасль пришла в движение. Да, мы стартанули. Вопрос, что сделать, чтобы мотор не заглох? То ли газ прибавить, то ли сцепление попридержать?

Фестиваль разделил фильмы на два слоя — добротные и низкокачественные. Зазор между ними отчетлив как никогда. Как поддержать начавшееся движение? Что мешает ему? Следующий вопрос, можно сказать, веселый: «Громада тронулась и рассекает волны. Плывем. Куда ж нам плыть?» Вопрос существенный, потому что ориентиры: а)отрасль, б) искусство, в) авторское начало, г) зритель. И это не всё. Усилиями независимых студий появились молодые — порой талантливые — люди. Проблема режиссуры таким образом както спала. На этом фоне чудовищный уровень сценарного ремесла стал особенно заметен, что трагично. Остро стоит вопрос профессионального образования. Жаль, что здесь нет Александра Васильевича Новикова. Сегодня претензии к ВГИКу обострились. Понимаю, что в целом вуз находится в драматическом состоянии, но оно не может длиться десять лет. Надо или что-то предпринимать, или закрываться. То, как обучают анимации во ВГИКе, может быть темой трудного разговора.

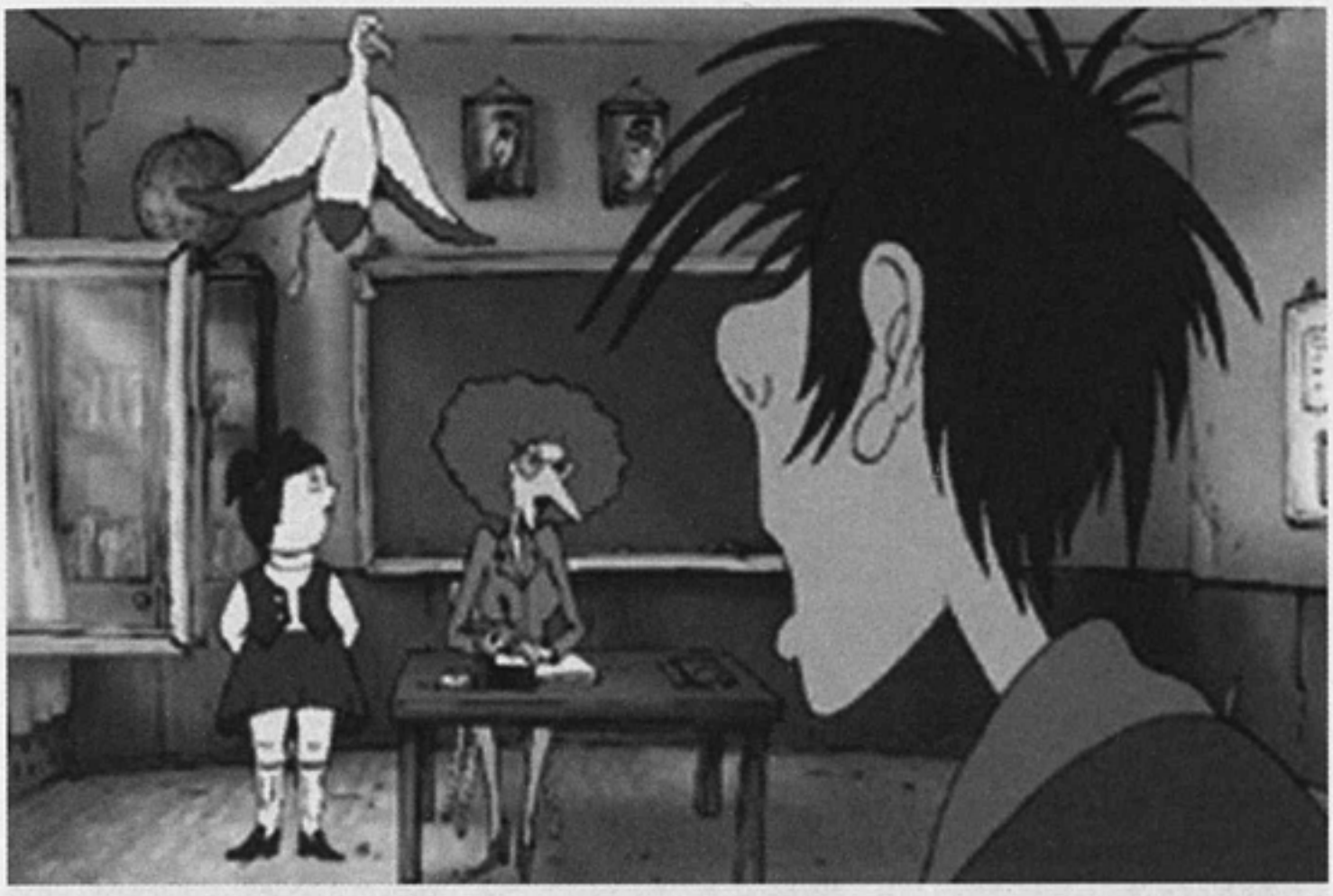
Итак, отрасль находится на государственном финансировании. Рынок начал работать только «киношный». Поэтому возник парадокс, который с удивлением отмечают зарубежные продюсеры. Обычно в мировой анимации сериалы делать выгодней, чем полный метр. У нас наоборот. Проснулся кинотеатральный показ. Полный метр снимать выгодней, чем сериал. Отсюда спекулятивный бум полнометражных фильмов. Их сейчас запущено в производство около пятнадцати. Кто будет отвечать за вложенные деньги? Думаю, что около десяти из них поддержано государством. Вопрос: о чем оно думает?

Государство делает потрясающую работу, но это временно. Кончатся через год-два нефтедоллары, все рухнет, будем привычно вопить: «Ребята, где мы были?» Ситуация сложная. Мы не в состоянии пробудить к самостоятельной работе рынок ТВ, которое обманывает нас, как раньше обманывало всех кинематографистов. Как только начал работать закон о запрете рекламы во время детских передач и сериалов, мы лишились доли рекламного рынка. На видеорынке по-прежнему пиратство забирает 80—90 процентов. Рынок лицензирования мичердайзинга, о котором столько говорят, но никто его не видал, пока еще мертв. Это к вопросу, что нам мешает. Ставлю его по формуле Маркса: «деньги-товар-деньги». Но с уточнением: деньги — и качественный товар. Если игрушка развалилась на части, ее не купят. Давая деньги на фильмы, государство смотрит, что сделали на эти деньги. Задается вопросом, вытекающим из предыдущего: кому давать деньги? Тому, кто сделал пшик? Вот откуда фильмы из «нижней» худшей ветви показа. Ведь все они сделаны при поддержке государства.

Михаил Алдашин. В обсуждении вопросов, поставленных Ларисой Малюковой и Анатолием Прохоровым должны принять участие руководители кино. У меня была возможность побеседовать с ними, и мне объяснили, что су-

ществует масса мотивов, критериев для запуска. В том числе не только творческих. В частности, интересы государственные. Деньги — кровь экономики. Не дашь денег студии — она загнется. Надо ее поддержать. Вот и поддерживают в том числе тех, кто не особенно умеет, — чтобы они научились в процессе... Ничего страшного в этом нет.

Программа фестиваля порадовала тем, что выявила целую группу одаренных художников. Да, фильмы неровные, зато какой иной раз удивительно свежий взгляд...



«Буревестник», режиссер Алексей Туркус

Л.Малюкова. Это характерная черта конкурса. Многие работы художников ярче, профессиональнее режиссерских, не говоря уже о драматургии...

М.Алдашин. О режиссуре не мне говорить. Тут есть люди более именитые. Я в режиссуре случайно, я — художник. Поэтому замечаю самостоятельность стиля. Вот фильм «Полынная сказка в три блина длиной» Галины Шакицкой. Вообще-то совершенно неинтересная сказка про блинчики, которые никак из мышки не могли вывалиться... И вдруг ненужная прелюдия, восхитительная, нежная, импрессионистская. Пусть скажут сентиментальная, пусть неудачно сочетается с фонами. Но любовь к изображению показывает огромный потенциал автора. Творческий и человеческий.

Л.Малюкова. Вернемся к общим вопросам. Студия подает неудачные творческие заявки. Что делать государству: не давать денег на проекты? Но тогда, значит, действительно разойдутся люди — смерть студии...

Наталья Венжер. Я хотела бы дать некоторые разъяснения. Имею честь и сомнительное счастье быть членом Экспертного жюри по игровому кино в течение десяти лет. Могу сказать, что затронутая проблема — это проблема не только анимации, а нашей кинематографии в целом. Дело в том, что Минкульт действительно старается помочь отрасли, но никакой государственной политики не ведет. Не имеет ее в виду. Многолетние просьбы Д.Б.Дондурея организовать итоговое обсуждение, чтобы понять, проанализировать, как профинансировали и что получилось, остаются без ответа.

Ни в коем случае, обращаюсь к Михаилу Алдашину, нельзя давать деньги кому-то по принципу «вдруг научится». Эти все «вдруг научится» могут быть тогда, когда отрасль твердо стоит на ногах. А выделять их на обучение, на эксперименты, когда она сама едва жива и надеется на нефтедоллары, непозволительно. Помню, еще много лет назад Александр Татарский и Анатолий Прохоров выступили с замечательной программой развития тогда еще мультипликационного кино как индустрии. Если бы ее поддержали, сегодня бы-

ло бы легче. Полный метр уже приносит деньги. Странно, что их не приносят сериалы. Но думаю, дело должно сдвинуться с места, как это произошло с игровым кино.

Александр Татарский. Сразу договоримся, что нас не ведомство содержит, а государство, это деньги налогоплательщиков. В мире немного стран, в которых государство выделяет средства на анимацию. У нас они — немалые. Хотя заметим, что весь бюджет нашей отрасли, наверное, равен какой-нибудь «Суперсемейке». Тем не менее ситуация парадоксальная. Деньги, выделяемые на анимацию, мы качественно и продуктивно освоить сегодня не можем. Что и

«Демон», режиссер Ирина Евтеева

видим на экране. Подчас это называется... растрата. Извините, буду жестко говорить. Концепция «Пилота» такова: убедиться, получается фильм или нет, можно уже на уровне раскадровки. На первой минуте фильма Николая Маковского можно было остановить проектор. А не на десятой. И подобных фильмов много. Политика Федерального агентства по культуре и кино должна быть жестче. Свое право быть режиссером надо подтверждать. Смотрите, Агентство определилось не только с деньгами, но и с приоритетами, материалы опубликованы в «Кинопроцессе»: жанры, направления, темы. На мой взгляд, все разумно. Не определились с одним — каков механизм оценки. Если бы последовал разбор фильмов и, простите, оргвыводы... «Имярек сделал плохое кино. Больше ему и его продюсеру денег не давать!» Допустим, у меня есть средства на создание футбольной суперкоманды, я даже купил Шевченко у «Милана». Знаете, что я не могу участвовать со своей командой в первенстве страны? Могу лишь записаться на чемпионат области. Выиграем его и лишь через несколько лет дойдем до высшей лиги. Сегодня не сосчитать количество студий в одной только Москве. Плодятся, как тараканы. Ничего хорошего в этом не вижу: не бурный всплеск талантов в анимации, а что-то совсем другое. В Нью-Йорке тоже сотни студий, но они не просят денег у государства. Занимаются рекламой, выживают сами. Подчиняются требованиям рынка. Чтобы получить государственные деньги, нужно, чтобы студия как юридическое лицо существовала не менее стольких-то лет, чтобы сделала не менее стольких-то картин, имела награды, достижения, техническую базу. Или пусть это будет продюсерская контора, в которой худрук отвечает за качество. Только такие студии могут претендовать на грант, а не контора «Рога и копыта», созданная вчера хозяевами фирмы «Фунтик-интертейнмент». Что вы смеетесь? Я называю реальную фирму. А то ведь эти «ус-

ловные профессионалы», получив деньги, бегут в «Пилот»: «Сделайте нам фильм». После отказа идут еще к кому-нибудь. К сожалению, в анимации есть люди, желающие заработать на том, что можно украсть из сметы сразу. Получается, нам перепродают государственные деньги? Но это безумие...

Л.Малюкова.. Все это верно, но точечно. А что ты мог бы сказать о принципиальных изменениях в институте продюсерства? В частности, основываясь на опыте вашей студии. Когда креативный продюсер работает с фильмом, начиная с замысла, а не только отстаивает «право последней ночи» с ножницами в руках.

А.Татарский. Есть продюсеры, которые деньги достают. Им тоже — спаси-

«Каштанка», режиссер Наталья Орлова

бо. Но сегодня актуален продюсер, которого можно назвать худруком, главным редактором или креативным продюсером. Не важно. У меня претензии к Экспертному жюри, потому что «избрание достойнейшего» — тяжкая работа, которой, по идее, и должны заниматься креативные продюсеры. То есть люди, способные, увидев лишь листок с текстами и картинками, экстраполировать их на экран, представив гипотетическое кино, а зная автора — предположить результат. Таким талантом обладают немногие. (Извините за наглость, бóльшая часть их в худсовете «Пилота».) Хитрук обладает этим даром и столь ясной головой, что лучшего эксперта не найти. Раньше я говорил: «Вот если бы чиновники Госкино слушали Экспертное жюри», возмущался, когда изменили формулировку: решение жюри «принимается во внимание». А теперь скажу: «Слава богу, что только принимается во внимание». С обидой замечу, если бы не решение чиновников, проекта «Гора самоцветов» не было бы.

Число маленьких фильмов, которые мы здесь видим, индустрии не создадут. Ведь, получив деньги на фильм, крошечная студия нуждается в исполнителях. Начинают тянуть друг у друга людей. При советской власти были «толкачи», люди, пробивающие для заводов металл, средства, специалистов. Вот и здесь, на фестивале, есть человек, который обрабатывает профессионалов других студий: как бы их стащить.

Леонид Шварцман. Было много интересного и на прошлых Суздальских фестивалях, но нынешний меня поразил. Для меня такой праздник, все ваши фильмы. Кому пришла в голову счастливая идея сделать большую серию по сказкам? «Гора самоцветов» вдвойне дорога мне. Я много лет проработал на «Союзмультфильме», где традиционно делали сказки для детей. Считаю, повезло всем нам: поверили «Пилоту», дали денег, потому что без финансирования по-

добный мега-проект не поднять. И главная удача: во главе проекта собрались талантливые люди. Да и в целом столько фильмов поразительного уровня! Среди них и два моих любимых: «Про Ивана-дурака» Михаила Алдашина и «Кот и Лиса» Константина Бронзита. Но и остальные фильмы — высокого качества. Даже по части сценариев к проекту «Сказок» особых претензий не услышишь. Потому что сценарии не высасывались из пальца, впитывали накопившиеся фольклорные традиции, юмор. В картинах высочайшая изобразительная культура. Не говорю о маленьких детях, которым необходимо прививать вкус, полезно это и взрослым, как вакцина, противодействие чудовищному

«Каштанка (постскриптум)», режиссер Елена Шарапова

вирусу падения культуры, в котором целиком и полностью виню телевидение. Вы, телевизионщики, на меня не обижайтесь, все, что вы делаете, называю заразой. Ну, может, кроме канала «Культура». И мультфильмы по ТВ — сплошная агрессия и пошлость. Фильмы «Пилота» напомнили мне «Союзмультфильм» лучших времен, но они сделаны современными людьми, современным языком, это дорогого стоит.

Л.Малюкова. Прежде чем продолжить разговор, хотелось бы поддержать мнение нашего классика Леонида Шварцмана. Дело в том, что на этом фестивале проект «Пилота» «Гора самоцветов» оказался больше чем просто «ряд фильмов». Перед фестивалем мы ломали голову: ну хорошо, полный метр востребован. Это и есть магистраль? Куда двигаться отечественной анимации? При тотальном влиянии рынка. В самой постановке темы «круглого стола» это недоумение витает. И вот мне кажется, что один из возможных путей — опыт самоидентификации в сложном конгломерате рыночных отношений и авторских амбиций — нащупан. Не потерять «необщность выраженья», национальный дух, сохранить художественное качество, традиции, но обрести привлекательность для зрителя. Нет, больше — просветительскую составляющую, которая в этом проекте доминирует, несомненно...

Владыко Николай. Благодарю за то, что нас пригласили, что Юрий Борисович Норштейн познакомил нас с организаторами фестиваля. Хотим представиться с владыкой Исайей. Тут на нас смотрят, удивляются: «Что здесь делают люди в рясах?» Дело не только в том, что мы вместе учились делать анимацию в Тбилиси. Наш руководитель — Гела Канделаки, худрук Тбилисской студии. Мы из последнего выпуска: владыко Исайя и я — архиреи. Гела гордится, говорит, что готовит кадры для священного Синода. Слушаю вас, со стороны все по-другому смотрится. У вас есть возможность обсуждать качество мультипликации. Даже у самых слабых фильмов из тех, что мы здесь смотрели, есть

одно важное достоинство — они существуют. Анимация дышит. К тому же она глубоко нравственна. В молодости я по-другому, критически был настроен к качеству фильмов. А сегодня сталкиваемся вот с чем. У нас в Грузии, к сожалению, несколько лет практически ничего не делается. Когда у нас государство дойдет до идеи финансировать анимацию? Но если что-то мы и пытаемся сделать, то только качественное, чтобы заинтересовать, убедить людей, что и кино в целом, и анимация нужны. Вы в России эти трудные шаги уже проделали. Вот и приходится нам анимацией заниматься, потому что почти никого не осталось, кто может это делать. По идее, мы должны быть заняты

«Про Ивана-дурака», режиссер Михаил Алдашин

другим — духовным просвещением. Но духовное просвещение — не только формальная проповедь в стенах церкви. Думаю, что-то есть общее между нашей духовной деятельностью и тем, чем вы занимаетесь. Не случайно слова «духовность» и «анима» от одного корня — «душа». Во время советской власти грузинская церковь пострадала сильнее русской православной. Из двадцати пяти тысяч дореволюционных церквей после второй мировой осталось всего пятьдесят. В 88-м церковь открылась. Мы начали из деревни в деревню ходить, встречаться с людьми, спрашивать: что, как? Проводили духовные службы, крестили людей. Со временем я начал замечать одну вещь. Восприятие, контакт в первую очередь происходили на культурном уровне. То есть людям нравилось, как мы говорим, как поем, общаемся. Я решил целенаправленно общаться. И посредством кино тоже. И обнаружил потрясающие вещи. Я столкнулся с молодежью, которая в кино никогда в жизни не была, с детьми в горных селениях, которые не знают, что такое мультик. Нашел проектор — тогда у меня не было никаких фильмов, кроме «Диснея», что тоже неплохо. Ходил со своими кассетами, занимался с детьми. Потом и со взрослыми. Сейчас дошли до идеи: собрать оставшихся мультипликаторов, основать студию. Дать возможность работать не только на религиозные темы. Считаю, слишком трудно с этой тематикой работать. Много тому примеров: не получается. А ошибки в этой сфере могут оказаться роковыми.

Л.Малюкова. А вы не показывали «Рождество» Алдашина?

Владыко Николай. Нас познакомил Норштейн. Я много раз в Тбилиси этот фильм показывал, хотя знаю о претензиях к нему, высказанных русской церковью. Может, он не для массового просмотра. Надо готовить показ, обсуждать потом. Последний раз смотрели со студентами Государственного университета и маленьких деток пригласили. Сначала слушали музыку, прежде всего использованный в фильме Первый фортепианный концерт Баха. Вслушивались.

И по-другому кино смотрели. Надо думать не только о том, как делать хорошие фильмы, но и как их показывать. Со студенческих лет, когда увидел, как зритель уходит с картин Иоселиани, я стал думать о необходимости работать с аудиторией. Восхищен «пилотовской» серией. Ценно в ней патриотическое отношение, гордость: «моя страна — Россия», воспитание гражданского достоинства.

И в завершение. Есть идея. Раньше в монастырях здоровые силы общества собирались, просвещенные. Вот думаем, как это вернуть. У нашего патриарха — мечта сделать монастырь для ученых. У меня — другая. В монастыре утром читают молитвы, каноны. Потом часы послушания, когда человек дол-

«Одна ночь из тысячи», режиссер Александр Горленко

жен что-то делать. Думаю собрать людей, умеющих делать анимацию, их послушанием сделать любимое дело.

Юрий Норштейн. Я никак не завязан с государственными структурами. Причем не завязан воинствующе. Сказал Швыдкому: «Денег у вас не возьму». Есть на то причины. Поэтому моя студия живет достаточно скромно, если говорить о зарплатах и прочем. Если же говорить о свободе в этом смысле — хочу быть свободным. А в смысле искусства... хочу быть в цензуре. В собственной или чьей-то другой.

Фестиваль этот, конечно, изумительный. Уровень его высок, и совсем не последнее дело — фильмы студии «Пилот». Но если анализировать, кто стоит у истоков, а кто — голова... Татарский, который прошел колоссальную школу. Алдашин, закончивший Курсы (и думаю, это была не худшая в его жизни пора). Назаров — целая академия. Валя Телегин, который в анимации днюет и ночует, как наседка, все силы отдает... Если бы все они подходили к делу прагматически, фильмов, подобных их фильмам, не было бы. Время сегодня строго определило: сколько заплатишь — столько сделаю. В данном, в нашем, случае все по-другому. (Кстати, государство не такие уж большие деньги дает, не думает, как там студия крутится.) Но, мне кажется, эйфория преждевременна. Если осмотреться — увидишь, что подпоры-то нет. Нет того, что раньше всегда было сильным, — корпус мультипликаторов постоянно пополнялся, ассистентов, режиссеров, фазовщиков. Парадокс: выучившиеся нас покидают, уезжают из страны.

Л.Малюкова. Но ведь подобные «Горе» громадные проекты — это еще и обучающие системы, влекущие новые и новые силы, плюс практика для молодых...

Ю.Норштейн. Безусловно. Это как парниковая зона. Кроме того, на таком проекте вырастают. Люди видят, как именно надо работать. Не щадя живо-

та. Ни один хороший фильм не делался как работа «от и до», даже в нашей союзмультфильмовской истории. Вспомним того же Хитрука. Его жена рассказывала: «Ночью просыпаюсь, Хитрук лежит с открытыми глазами. «Что случилось?» — «Маша, знаешь, вот этот эпизод...» И начинает подробно анализировать, что не так сделали.

Мультипликация — самый технологичный вид кино. Главный вопрос — создание корпуса специалистов. Кто должен этим заниматься? Государство дает деньги на производство, слава богу. Но пока они не кончились, должна быть создана школа, хотя бы года на четыре. На два выпуска. Тогда можно рас-

«Полынная сказка в три блина длиной», режиссер Галина Шакицкая

считывать, что на ближайшие десять-пятнадцать лет будем иметь подпору. Это должно стать большой заявкой в Агентство по кино.

Я с удивлением услышал от Татарского: «А кому нужны эти фильмы?» Парадокс! Делается грандиозный проект на всю страну. Кто, как не страна, государство, правительство, должен быть в этом заинтересован? Думаю, что еще года три на проект уйдет, чтобы сделать все пятьдесят два фильма. Надеюсь, качество их будет сохранено. Но что дальше? Будет воровски продаваться?

А.Татарский. Развлеку вас. Один свой фильм я сам отнес пиратам на Горбушку. Отдал «Мастер-бетакам». Хотел, чтобы люди его смотрели. Устал от того, что все думают, будто Татарский — тот, кто снял «Пластилиновую ворону»... тридцать лет назад. Фильм в сборник вставили. Потом было приятно, когда говорили: «Посмотрели вашу картину...»

Ю.Норштейн. А как же возврат?

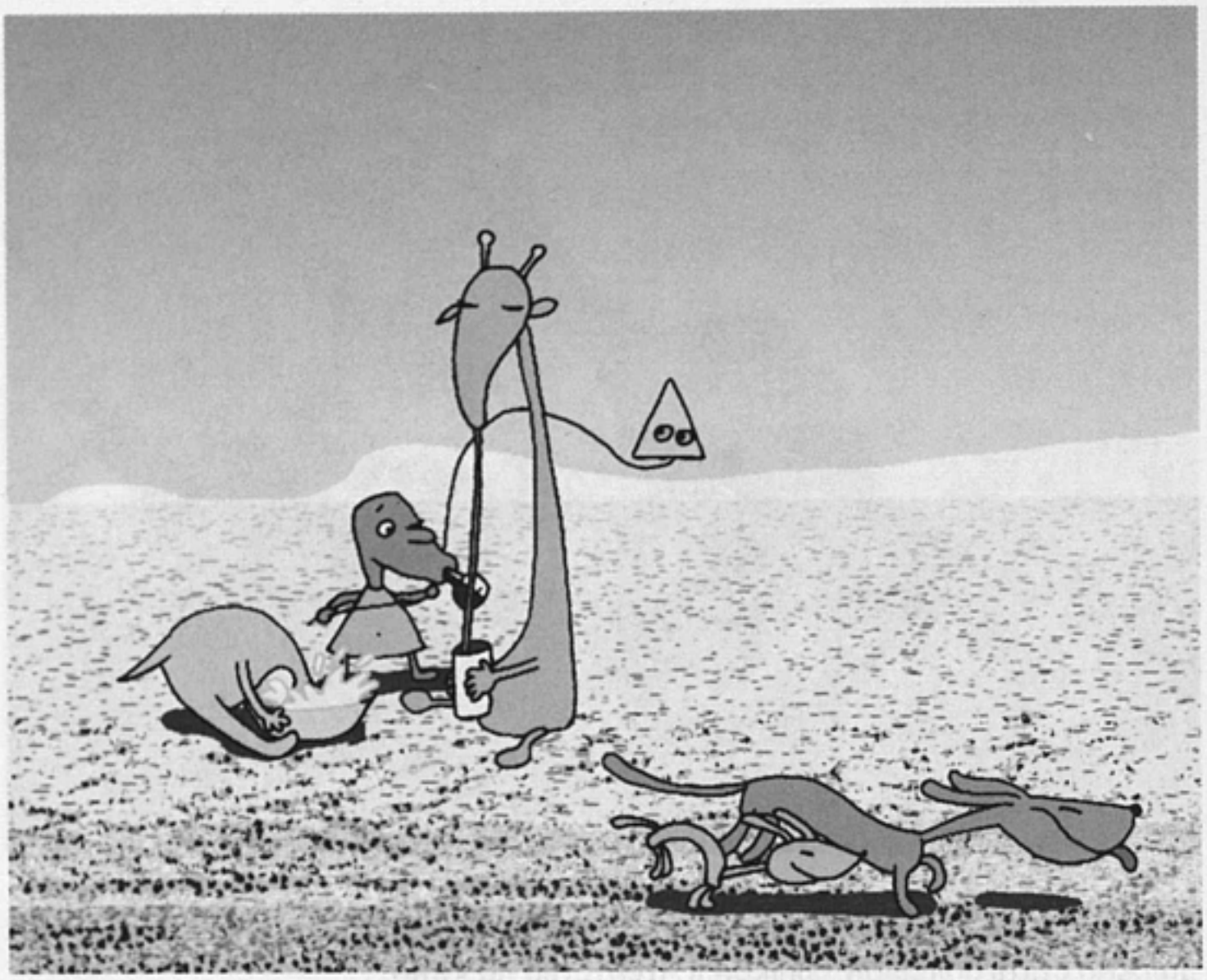
А.Татарский. Какой возврат? Я подарил его людям в качестве самопиара, чтобы они знали, что я есть. Другого способа нет. А что касается проблемы обучения, это действительно задача номер один. Не хочу обидеть никого из молодых, из тех, кто делал фильмы в нашем проекте, но должно быть понятно, что без команды «художественного руководства» никто из них ничего подобного не сделал бы.

Л.Малюкова. Что реального можно сделать для воссоздания школы специалистов?

А.Татарский. Я разговаривал с Сергеем Лазаруком и Александром Голутвой. Ситуация безнадежна. У госучреждения расписан каждый рубль. Это деньги на кино. На обучение тоже дают — но адресно, ВГИКу. Готовит ВГИК нам подпору? По разным причинам — нет.

М.Алдашин. Я много раз предлагал Александру Васильевичу Новикову помощь. Но начал вязнуть в бумажной волоките — с методиками, разработками. Если придумать мобильную систему обучения на базе ВГИКа...

А.Татарский. Мы могли бы как-то с ВГИКом скооперироваться. Но должны быть определены критерии. С большим уважением отношусь к Ивану Максимову. Считаю его уникальным любителем-самоучкой. Но считаю, что преподаванием ему противопоказано заниматься. А приглашать его на встречу со студентами для мастер-классов надо обязательно. Научить, как сделать козявочку, объяснить, что такое начало фильма, кульминация, как делается гэг —



«Потоп», режиссер Иван Максимов

то, чем занимается Эдуард Назаров. Обучение должно быть всесторонним. Так обучали первые выпуски Высших курсов. Договориться с ВГИКом, помочь с рутинной частью. «Пилот» может предоставить педагогов и даже помещение... Ведь упущено целое поколение.

Л.Малюкова. Не может ли ваш масштабный проект одновременно быть и школой обучения молодых?

А.Татарский. Мы можем готовить профессионалов только для себя.

Сергей Серегин. У меня есть предложение. Здесь назывались цифры, сколько на разных студиях запущено полнометражных фильмов. Вот те, кому будут нужны специалисты. Предложение такое: с каждого проекта студия выдает процент из суммы, полученной под кино. Скооперируемся со ВГИКом, «Пилотом», мастерами-педагогами, вложим деньги в обучение.

Л.Малюкова. Пойдут ли на это продюсеры?

А.Татарский. Но ведь они получат гарантированного профессионала. Сами выберите учеников, пришлите, скажите: «Научите его качественно и быстро».

Л.Малюкова. Почему бы Суздальскому фестивалю, собравшемуся здесь анимационному сообществу не выступить инициаторами идеи, здесь рожденной? Думаю, надо разослать в студии письма с предложениями. Оговорить состав педагогов, формат обучения. Связаться с Александром Васильевичем Новиковым и Константином Огневым.

М.Алдашин. Кстати, тут не случайно два вопроса связались. Мы о продюсерстве говорили. Смотрите, игровики объединяются в мощную коалицию продюсеров. Есть и конкуренция, но и взаимные интересы. Ясно, что в одиноч-

ку трудно выживать. Нужно собраться анимационным продюсерам, найти точки соприкосновения.

Л.Малюкова. Если проблему обучения режиссеров, аниматоров еще как-то можно решать, что делать с драматургами?

Александр Герасимов, *директор фестиваля.* На церемонии закрытия фестиваля вручим призы победителям открытого конкурса сценарных заявок на лучший полный метр или сериал. Было подано 210 заявок. Отобрали пятерку призеров.

А.Татарский. Назаров признался, что ничего хуже не читал... Шутка.

Михаил Липскеров, *драматург.* Мне приходилось общаться со многими молодыми авторами, занимающимися анимацией. У них нет интереса, вкуса к пластическому решению, ассоциативному ряду. Когда им говоришь: «Слезинка ребенка» — для них это всего лишь два слова. Сплошной лес из слов.

А.Татарский. Писать сценарии для мультипликации — такая же профессия, как ремесло фазовщика или прорисовщика. Вот говорят: «Сценарий «Алеши Поповича» пришел по Интернету». Но сценарий-то плохой. А если фильм имеет какие-то достоинства, то за счет режиссуры и анимации.

М.Алдашин. Лиха беда начало. Если профессионалы, участвующие в рассмотрении заявок, увидят зерно, то коллективными усилиями можно из него что-то вырастить.

А.Татарский. Какой-то сценарий признают лучшим. И даже, если он будет ужасным, Саша Герасимов покажет его в Госкино и получит деньги на фильм. Потому что это — победитель конкурса.

М.Алдашин. С игровиками было то же. В конкурсе «Подкидыш» был признан лучшей комедией. В результате не получилось ничего хорошего. Материал так и лежит несмонтированный. Такое тоже бывает.

А.Прохоров. Реплика по поводу. Вредно или полезно проводить конкурсы сценариев? Да, мы пострадали, читая двести сценариев для полнометражных фильмов и сериалов. Но шесть вменяемых авторов, которых можно научить сценарному делу, обнаружились. Это нормально, когда приходят сотни и остаются единицы. Второй этап: соберем семинар сценаристов и на конкретном проекте посмотрим, кто на что способен.

Итак, на нашем «круглом столе» родились три замечательные идеи: соединение студийной и государственной школы (студии плюс ВГИК); проведение семинара с победителями конкурса сценаристов, в результате которого им будет предложена работа; объединение продюсеров отрасли для решения вопросов сотрудничества, прокатной политики, создания школы.

Л.Малюкова. Может, нам стоит подумать, как подобные встречи-разговоры сделать не столь редкими. Чтобы была возможность не только заявлять декларации о намерениях, но и подводить некие итоги. И тогда на следующем Суздальском фестивале спросим друг друга: «Так что же мы сделали за год?»

Вместо P.S.

«Круглый стол» в Суздале завершился столь решительными призывами и намерениями действовать, что не дать шанса им реализоваться казалось несправедливым. И в продолжение этого разговора я встретилась с проректором ВГИКа по дополнительному профессиональному образованию Константином Огневым, дабы вместе с ним сделать следующий шаг в решении насущных проблем воссоздания анимационной школы. Я рассказала ему о предложениях аниматоров...

Константин Огнев. Практически все это возможно осуществить. Но проблема требует взвешенного решения. Итак, сообщество продюсеров делает целевой заказ на обучение группы аниматоров, которые должны владеть определенными профессиональными навыками... Далее в основе их подготовки будет лежать классическая вгиковская программа...

Лариса Малюкова. Но продюсеров и мэтров от анимации как раз и не уст-

раивает классическая вгиковская программа. Речь идет о том, чтобы привлечь мастеров со студий, которые будут участвовать в процессе обучения.

К.Огнев. Прежде всего, давайте должным образом относиться к классической вгиковской программе. Среди педагогов и выпускников института немало тех, кого мы сегодня почтительно называем мэтрами. В том числе и среди аниматоров. Другое дело, что реалии времени диктуют свои условия. В частности, в анимации образовался дефицит специалистов определенного образовательного уровня, подготовка которых не предусмотрена классической программой. Но это общая проблема отрасли. И решать ее возможно в рамках дополнительного профессионального образования, где уже накоплен определенный позитивный опыт сотрудничества с киноконцерном «Мосфильм», Первым каналом, компьютерными фирмами «Бука» и «Нивал». Сегодня оптимизм сохранять все труднее. Наше родное государство вольно или невольно подрывает основы общества, сознательно или бессознательно разрушая традиции культуры, образования, здравоохранения и т.п. И ВГИК как творческий вуз подпадает под этот удар сразу с двух сторон: с точки зрения культуры и с точки зрения образования. При этом надо учитывать следующее обстоятельство. Хорошо ли — плохо ли, но государство устанавливает строгие правила процесса обучения. Существуют государственные стандарты (какие бы возражения ни вызывал этот термин применительно к искусству) по разным, в том числе и творческим, специальностям. И государственное учебное заведение, каким является ВГИК, обязано выполнять требования закона, которые являются обязательными для всех государственных вузов страны. Адаптировать их применительно к таким специфическим специальностям, как творческие, можно только опираясь на многолетний опыт и традиции. Проще всего — отказаться, ссылаясь на особый статус творческих профессий, что чаще всего и делают различные авантюристы от кинообразования. Поэтому смотрю на многочисленные киношколы, растущие сегодня подобно грибам после дождя, как на лохотроны. Ясно, что это уже не образовательное учреждение, а коммерческое предприятие по оболваниванию желающих учиться. Но в государственном масштабе почему-то именно они становятся точкой отсчета для законотворчества. С одной стороны, финансирование государственных вузов оставляет желать лучшего, с другой — платные образовательные услуги рассматриваются как коммерческая деятельность со всеми вытекающими. Не будем забывать, что в процессе обучения задействованы помимо заказчика и учебного заведения еще и учащиеся, многим из которых сегодня небезразлично, какой документ они получат в итоге. Если речь идет о государственном дипломе, то в основе должен лежать государственный стандарт и, соответственно, базовый вгиковский курс. Если речь идет о программах дополнительного профессионального образования, повышения квалификации, по завершению которых слушатели получают государственный документ о приобретении новой профессии, то в этом случае у нас есть бóльшая степень свободы в выборе и объемах изучаемых дисциплин.

Л.Малюкова. То есть выбор предметов может определять худсовет, состоящий из тех самых продюсеров-заказчиков?

К.Огнев. В принципе да, но в основе все равно будут лежать требования госстандарта. С этой точки зрения подготовка по некоторым творческим профессиям — процесс дорогостоящий. В частности, это относится и к аниматорам. Мы, например, уже сделали первый шаг в этом направлении, с большим трудом получили государственную поддержку, однако заинтересованных партнеров почему-то не нашли. Поэтому какую-то часть денег должны были заплатить сами учащиеся. Не все желающие сумели найти для этого те сравнительно незначительные деньги, которые они должны были заплатить за полтора года...

Л.Малюкова. Насколько незначительные?

К.Огнев. Девять тысяч рублей за семестр. Но включиться в эту программу сумели только семь человек.

Л.Малюкова. Анимация — не бизнес. Желающих было бы больше, но у них денег нет.

К.Огнев. К сожалению, именно у творчески одаренных людей, как правило, денег нет. К тому же специалисты сказали, что полтора года для обучения маловато. Надо два. Не забывайте, что по разным причинам далеко не всем удается завершить курс обучения, а по завершении обучения далеко не все остаются в профессии. Поэтому, если продюсеры анимационного кино серьезно задумались об этой проблеме, разумно — для эксперимента, в который мы собираемся вступить, — каждые полгода набирать человек десять-двенадцать. Чтобы возник поток. Постоянная кадровая пополняемость. В прошлом году при ВГИКе создан колледж кино, телевидения и мультимедиа, который ставит своей задачей дать среднее специальное образование. В учебном плане колледжа одно из ведущих мест занимает обучение аниматоров, что также могли бы использовать руководители студий, заинтересованные в подготовке своих будущих сотрудников. В общем, возможны разные формы обучения. На факультете дополнительного профессионального образования могут проходить переподготовку люди с высшим, но не профильным образованием, повышать свою квалификацию сотрудники отрасли, имеющие опыт работы в анимации, в колледже пойдет освоение той же профессии аниматора на уровне среднего специального образования. Таким образом, перед продюсерами-аниматорами стоит задача выработать общую концепцию и дать ВГИКу целевой заказ...

Л.Малюкова. Продюсеры готовы сами участвовать в процессе обучения, поделиться и мастерами, и даже помещением...

К.Огнев. Все равно точкой отсчета станут учебный план и задачи образовательной программы... Составляется учебный план. Обсуждается со всеми заинтересованными сторонами, прежде всего продюсерами. Обсчитывается. Выясняется, что подготовка по этой программе будет стоить, скажем, двадцать тысяч долларов за пять специалистов. После этого коллегиально решаем: можем мы это сделать или нет...

Л.Малюкова. То есть составляется «протокол о намерениях», в котором немаловажную роль играют имена педагогов.

К.Огнев. Мы не против новых имен, но и потенциальные педагоги должны понимать свою ответственность. Тем более что здесь есть свои подводные камни. Надо твердо понимать, что учебный план, расписание занятий — это тот же договор. А срыв занятия, замена одного преподавателя другим — неисполнение договора.

Л.Малюкова. Эта проблема решаема более точно прописанным договором. Скажем, советом продюсеров оговаривается круг педагогов-мастеров, которые могут научить практическим навыкам на разных студиях. Важно перед слушателем открыть максимально широкие горизонты профессии, а значит, познакомить с разными школами, студиями.

К.Огнев. Если они по этому вопросу договорятся, ради бога. Кто из мастеров курс начинает, кто заканчивает, кто какой раздел ведет. В обучении главное — поступательность и логика.

Л.Малюкова. Какова «последовательность действий»? Вы готовите письмо, которое рассылается всем продюсерам, в нем первый вариант плана обучения. Может, «процесс пойдет»?

К.Огнев. Давайте пробовать, учитывая все привходящие особенности, о которых шла речь. В любом случае, надо не ограничиваться декларациями, а действовать практически. ВГИК открыт для всех, кто хочет реально работать...

Литературная запись Л.Малюковой

«Вишневый сад», режиссер Анатолий Эфрос. Московский театр драмы и комедии на Таганке. Раневская — Алла Демидова

АЛЛА ДЕМИДОВА:

«Я отказывалась от ролей, где есть только характер»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ

Елена Кутловская. Алла Сергеевна, представители нашей интеллигенции, в том числе и вы, опубликовали недавно в «Известиях» Открытое письмо президенту России, где выразили протест против установки памятника Сталину на территории России. Почему письмо подписали всего восемнадцать человек?

Алла Демидова. Я думаю, что большого числа подписей и не требовалось. Несколько человек обратились непосредственно к Путину, потому что этот вопрос может решить только он. Пока ответа нет, поэтому наше письмо — как глас вопиющего в пустыне. Знаете, я человек не баррикадный и никогда не участвую в массовых возмущениях. И если честно, не очень люблю коллективные письма, адресованные власти. В свое время я подписала письмо с просьбой о том, чтобы вернувшемуся на родину Владимиру Войновичу отдали его квартиру. Было еще одно письмо такого же типа по поводу Юрия Петровича Любимова... Что же касается обращения интеллигенции к Путину, то, когда мне позвонили мои друзья и сказали, что собираются выступить против установки памятника Сталину в письме к Путину, у меня даже сомнения не возникло, нужно мне в этом участвовать или нет. Потому что годы правления Сталина — самая трагическая страница в нашей истории. Нам могут возразить: ведь есть памятник Наполеону, ну и так далее. Я отвечу так: ни Наполеон, ни Гитлер не предпринимали против своего народа такой убийственной тирании, которую предпринял Сталин против народов СССР. Гитлер был жесток к населению в оккупированных странах. Но никому не приходит в голову ставить ему памятник в той стране, где он, простите меня, нагадил. Или вспомним Трумэна. Он бросил бомбы на Хиросиму и Нагасаки, остановив тем самым вторую мировую войну. Может быть, со временем, кого-то и посетит сумасшедшая идея поставить ему памятник за это?! Но, слава богу, пока не приходит. И меньше всего стоит ожидать, что такая мысль придет в голову японцам. А что же делаем мы? Сами, своими руками ставим памятник человеку, который уничтожил всю интеллигенцию, все крестьянство, весь командный состав нашей армии перед самым началом второй мировой войны. Более того, Сталин был морально не готов к этой войне, и у него, и у его ближайшего окружения была невероятная паника, когда немцы напали на СССР. Этот факт всеми историками описан. И после этого кто-то пытается говорить о том, что именно Сталин выиграл войну?! Войну выиграла наша русская генетика, мы медленно раскачиваемся, а если уж раскачаемся, то остановить нас невозможно, это как русский самовар. Хватит. Давайте дальше. Впрочем, я хочу добавить: кто-то из мудрых сказал, что память о тиранах — это их забвение. По-моему, если уж забывать — так не вспоминать ни-

когда! Вообще не произносить имени тирана. И через какое-то время, может быть, посмотреть на историю другими глазами... (*Неожиданно резко.*) Хотя если знать историю, то никакими другими глазами нельзя посмотреть на зверства Ивана Грозного, на ужас вздыбленной Петром России. Счастливы те, кто не знает историю, для них эти люди — герои. С другой стороны, мы понимаем, что роль человека в истории опосредована, именно история выдвигает ту или иную личность на первый план. Что я имею в виду? Необоснованные зверства Ивана Грозного — когда он в полынью бросал тысячи неповинных людей, а бояр своих буквально «косил» косой, — весь этот кровавый кошмар заложил в генах народа физический страх перед Петром. Потому что самому

«Дневные звезды», режиссер Игорь Таланкин

Петру без этого генетического страха Россию было бы не перевернуть. Значит, кровь, тирания, чудовищные зверства против людей собственной страны и терпение этих самых людей — все это было явлениями какого-то поступательного движения чего-то, нам неведомого.

Е.Кутловская. То есть абсолютное зло оказывается в итоге исторически позитивным для развития России?

А.Демидова. Зло творится вопреки нашему разуму. Когда идут смены формаций, катаклизмы, когда от человека практически ничего не зависит, он является всего лишь исполнителем воли энергетических и социальных сил эпохи.

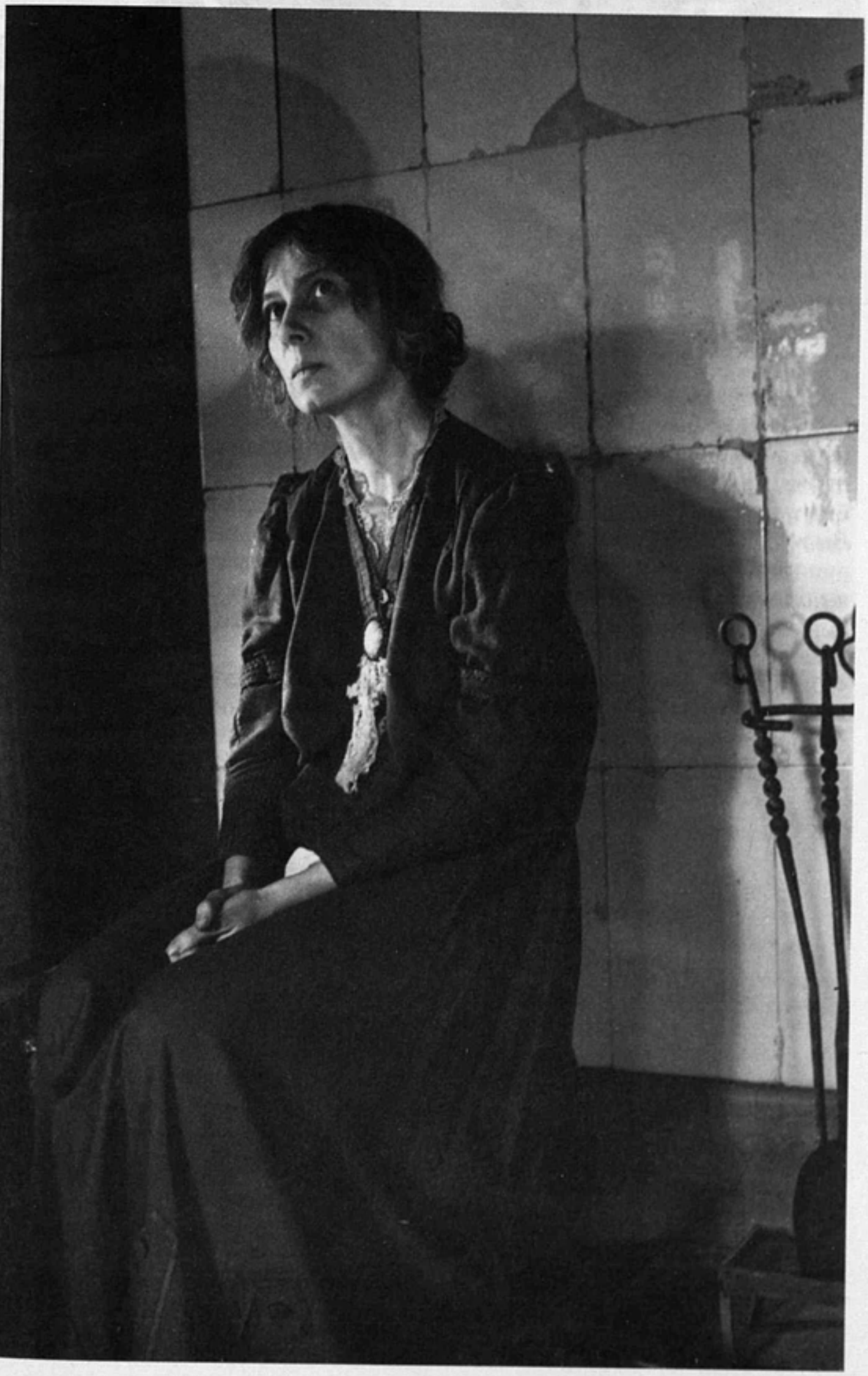
Е.Кутловская. Алла Сергеевна, вы верите в то, что Путин прислушается к вашему посланию?

А.Демидова. Вы знаете, я не отношусь к людям, которые верят или не верят, гадают или не гадают. Мы написали письмо. И моя совесть чиста. Я против установки памятника тирану и убийце собственного народа, и я сделала все, что могла. На баррикады против Зюганова и тех людей, которые его поддерживают, не пойду. Потому что я уже давно живу, стараясь никому не мешать и не вредить. Никого не хочу переубеждать. Если меня спрашивают — я высказываю свою позицию. Если не спрашивают — молчу. Я никогда ни с кем не спорю.

Е.Кутловская. Некоторые критики проводят аналогию между Раневской, которую вы сыграли в спектакле Эфроса «Вишневый сад», и Анной Сергеевной в картине Муратовой «Настройщик». Вы как бы показываете путь расточительной, щедрой, вечно обманутой и безумно одинокой женщины, путь, который, условно говоря, она прошла, — от Чехова до Муратовой. Она постарела, но не потеряла доверия к людям, впрочем, с одиночеством ей также не удалось расстаться.

А.Демидова. Я меньше всего об этом думала, когда играла в «Настройщике» свою Анну Сергеевну. Это было неосознанно. Но мне кажется, что неосознанность превратилась в закономерность. Раньше я отказывалась от ролей, где есть только характер. Тем более бытовой характер. Я всегда старалась играть тему. В Раневской — тему незащищенности от жизни, от быта. Моя Раневская —

это такая чеховская недотепа. В «Гамлете» я играла тему иррациональности встречи с потусторонним миром. Мне было важно показать, как изменилось сознание Гамлета от встречи с призраком собственного отца. Кира Муратова мне предложила сыграть характер. Я согласилась, потому что мне понравился сценарий... и мне очень нравятся фильмы Муратовой. Я никогда у нее не снималась. Но поскольку за плечами у меня роли чеховских недотеп — Аркадина, Маша... Знаете, в Аркадиной многие пытаются играть успешную провинциальную актрису, а мне меньше всего хотелось играть это. Она — актриса. Она — женщина. Она старается удержаться на краю, как все чеховские персонажи. Меня в Аркадиной, да и в Раневской, больше всего интересова-



«Отец Сергий»,
режиссер
Игорь Таланкин

«Чайка», режиссер Юлий Карасик

ла тема нереализованной любви, нереализованной жизни, то есть тема «человек над бездной». И поскольку все это у меня за плечами уже стоит и, может быть, в какой-то степени уже является моим мировоззрением, то не могло не прочитаться в роли Анны Сергеевны.

Е.Кутловская. Авангард — это экстрим в искусстве, свойственный радикалам. Вы же всегда казались полной противоположностью: интеллектуал, символ рациональности и профессионализма. Но, увидев вас в «Настройщике», я поняла, что ваша Анна Сергеевна — это настоящий актерский экстрим. На столь радикальную смену имиджа решалась разве что Вера Комиссаржевская, взявшись сотрудничать с Мейерхольдом.

А.Демидова. Вы слишком молоды... Да вам и не нужно знать всю мою творческую биографию. Например, Государственную премию СССР я получила за роль, которая не имела имени: в титрах ее обозначили словом «потаскушка». Это был фильм «Бегство мистера Мак-Кинли». И мне было забавно, как в кремлевском зале будут торжественно объявлять: «Алле Демидовой вручается премия за роль потаскушки!» Но организаторы поступили умно и сказали, что премия мне вручается за участие в фильме. Я это к тому вспомнила, что роли, требовавшие характерности, как муратовская старушка, у меня уже были. Могу еще назвать Эльмиру в «Тартюфе» на сцене ранней Таганки. Во втором акте была сцена раздевания — зал просто плакал от хохота. Значит, во мне есть какие-то комедийные данные. Они не только что обнаружились. Знаете, вообще-то актер проверяется на больших ролях. Если, конечно, иметь в виду настоящего профессионала. И в большей степени актер проявляется в древнегреческих трагедиях. Для меня очевидно одно: тот, кто убедительно сыграет древнегреческую трагедию, может браться за любую роль, у него все получится. Потому что взойти на эти «эвересты» очень сложно. Недаром русский театр почти не прикасается к античности. Надо вам сказать, что роль в «Настройщике» далась мне удивительно легко. Потому что уже сыграны Электра, Федра, Медея, Гамлет, Раневская... Играть Анну Сергеевну легко, это моя профессия. Плюс, конечно, какие-то свои человеческие качества. Свои человеческие акценты. Хочешь или не хочешь, но они возникают в каждой роли.

Е.Кутловская. До сих пор странности и чудачества характера Анны Сергеевны в ваших ролях не проявлялись? Нужна была именно Муратова, чтобы

они стали доступны для восприятия как интеллектуалов, так и менее образованных людей.

А.Демидова. Когда играешь Гамлета, трудно рассчитывать на широкую популярность (*смеется*), ведь не каждый смертный встречал призрака и не каждый думал о том, что произойдет, если ему встретится умерший отец. Что произойдет с его сознанием? К этим вопросам не каждый приходит. А с персонажем Анны Сергеевны все проще, потому что любой из нас был хоть раз в жизни обманут. И думал про себя, что он простил.

Е.Кутловская. Попав в подобную ситуацию, вы простили бы?

А.Демидова. Естественно. Сколько раз меня обманывали — столько раз я прощала. И этот обман у меня никак даже до следующего дня не задерживался в голове. Но важно и другое: кто обманывает? Если обманывают так изощренно, как этот мальчик в «Настройщике», то его стоит и пожалеть. Он мог бы быть хорошим музыкантом, а вынужден жить иначе. Его обманом можно даже восхититься! Ведь он все так тонко построил, а мог бы просто убить! И совсем другое дело, когда обманывает дурак. Дурак делает это нагло. И ты понимаешь, что он обманывает. И понимаешь, что можешь легко ему сказать: «Да пошел ты вон!» Но, с другой стороны, такая брезгливость возникает, что...

Е.Кутловская. Легче обмануться, чем опуститься до выяснения отношений?

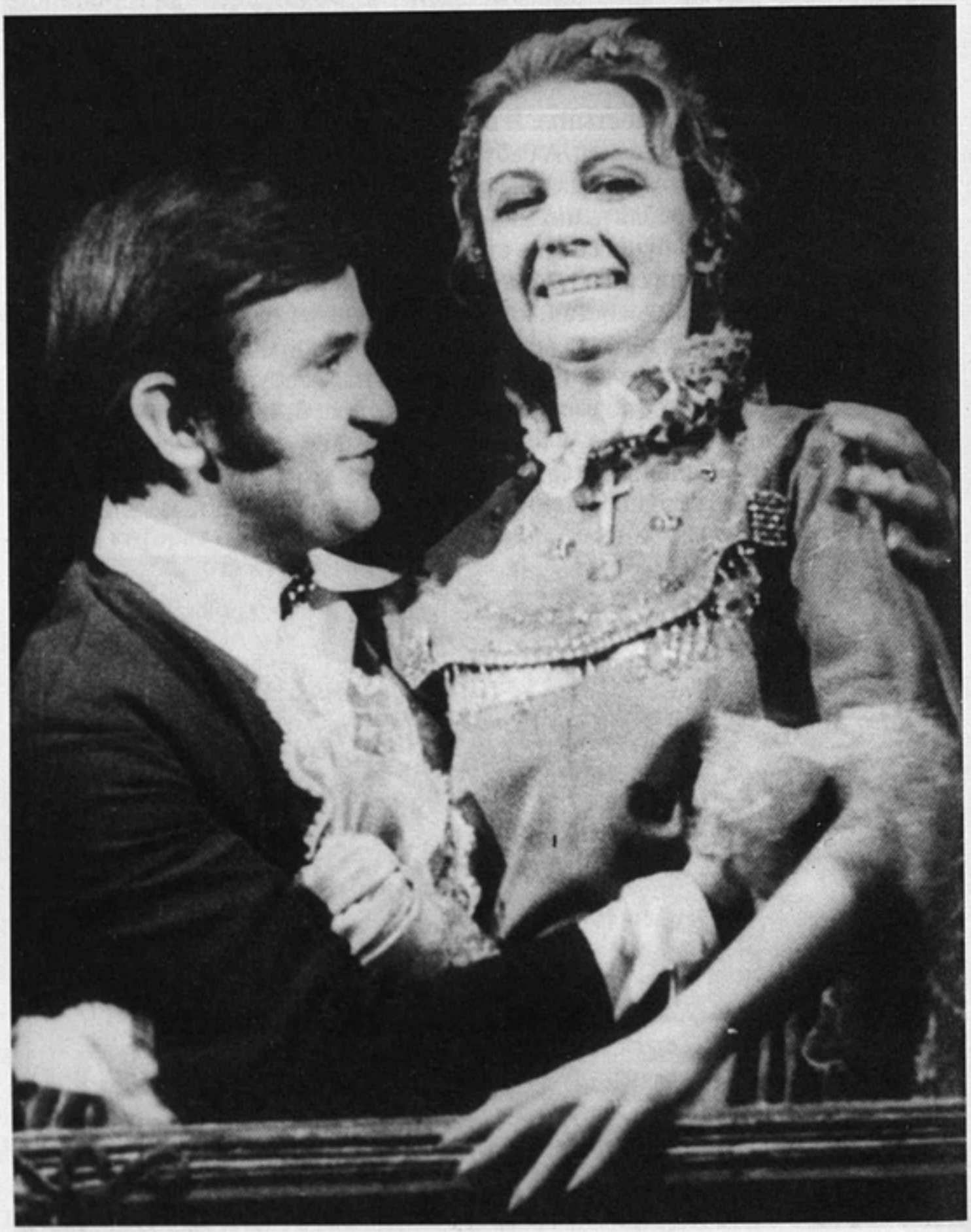
А.Демидова. Моя бабушка, старообрядка, все время говорила: «Алла, когда тебя обманывают, надо обязательно сказать про себя: «Прими Христа ради». Знаете, это очень помогает. Вообще я часто вспоминаю бабушку. В ее религию входило правило: давать милостыню. Я помню, после войны жила летом у нее в деревне, и мы ужасно голодали. А бабушка у меня из Владимирской области... Так вот, у нас за столом всегда сидели нищие и ели вместе с нами. В 50-е годы Сталин стал истреблять нищих: их сажали, высылали. И они вдруг все исчезли из деревни. Бабушка очень страдала. Помню, шли мы с ней по дороге. А перед нами — полк солдат. И последним шел солдатик маленького роста в огромных кирзовых сапогах, которые были ему так велики, что он буквально утопал в них и оттого все время отставал от своих. Вновь догонял и потом вновь отставал. Когда он пробегал мимо нас, бабушка сунула ему три рубля. Он как-то удивленно взял деньги, а бабушка была очень рада, что исполнила свой долг.

Е.Кутловская. Вы со сцены читали «Реквием» Ахматовой тогда, когда он еще не был опубликован. Что побудило вас обратиться к этому произведению: лю-

«Бегство мистера Мак-Кинли», режиссер Михаил Швейцер

бовь к поэзии вообще, к творчеству Ахматовой в частности? Или протест против системы?

А.Демидова. Когда мы с «Виртуозами Москвы» исполняли «Реквием» в Ленинграде, на нашем концерте в Большом зале филармонии был Лев Николаевич Гумилев. Многие строчки «Реквиема» впрямую были обращены Ахматовой к нему. И вот когда он ко мне пришел в артистическую, я, чтобы предвосхитить какие-то его слова, сказала: «Ой, Лев Николаевич, я так волновалась, когда увидела вас в зале». Он парировал: «Стоп, стоп, Алла. Я сам волновался и трепетал, как заячий хвост, когда шел сюда, хотя забыл это чувство со времен оных. Но трепетал, потому что терпеть не могу, когда актеры читают стихи. Тем более Ахматову и тем более «Реквием». Но вы были хорошо одеты». И мне, кстати говоря, эти слова очень понравились. И вот, спустя много лет, на недавней пресс-конференции «Виртуозов Москвы» Володя Спиваков рассказал о том, как тогда же в Ленинграде Гумилев пришел к нему в артистическую. Володя попытался сказать: «Лев Николаевич, ваша теория пассионарности меня просто убила». На что Гумилев ответил: «Стоп, стоп, Володя. О моей теории поговорим потом. Но то, что сверхпассионарны и вы, и Алла Демидова, — это точно». Вот видите? А мне он этого не сказал!



«Тартюф», режиссер Юрий Любимов. Московский театр драмы и комедии на Таганке. Эльмира — Алла Демидова

Фото Ю.Зенковича

Е.Кутловская. Почему, как вы думаете?

А.Демидова. А потому что я слишком затрепетала. Это было очень умно с его стороны. Так вот, я это вспомнила к тому, что тоже терпеть не могу, когда актеры читают стихи, потому что они ломают строчку, ломают ритм, совершенно не думают о рифме и читают стихи, как роль, — со своими чувствами, со своими страданиями. А если уж и читать как роль, то надо переходить в образ поэта, который в данный момент сочиняет эти стихи. Не люблю, когда Ахматову читают женщины. Они ее слишком нагружают эмоционально-женскими чувствами... Помните, Ахматова говорила, что научила женщин говорить, но как бы их теперь молчать заставить... Очень мало актеров, которые действительно умеют читать стихи.

Е.Кутловская. И все же, что такое «Реквием» для вас?

А.Демидова. Я не хочу банальных слов по этому поводу... Скажу так. Все всегда возникает случайно. И как всегда, когда собирается хорошая компания талантливых людей, буквально из воздуха высекается какая-то искра. Так и на этот раз, встретились мы — Володя Спиваков, Володя Васильев, Катя Максимова и я. Мы говорили о том, как бы собрать деньги на реставрацию церкви у Никитских ворот, где венчался Пушкин. По кабинетам никто не хотел ходить. И кому-то пришла в голову идея: устроить благотворительный ве-

Кира Муратова и Алла Демидова на съемках фильма «Настройщик»

чер. Хотя слово «благотворительность» в те застойные времена не произносилось, оно с 17-го года было прочно забыто. А слово между тем хорошее... Чтобы собрать побольше денег, необходимо было, чтобы билеты стоили дорого. И мы решили, что концерт наш станет «премьерой премьер», то есть каждый сделает то, что до этого никогда не делал. Васильев и Максимова танцевали шесть совершенно новых номеров. «Виртуозы» тоже играли что-то для них новое. А я подумала: кто же до меня что-то публично не читал? «Реквием». Ведь он тогда, действительно, не был даже опубликован. И я прочитала его с «Виртуозами». А потом мы объехали много стран и читали его везде, даже в Спитаке после землетрясения. Причем там люди воспринимали ахматовские слова так, будто они обращены к их трагедии, а не к трагедии ГУЛАГа. Я всегда поражаюсь тому, как настоящее искусство поворачивается лицом к сегодняшнему дню. Если его не испортить...

Е.Кутловская. Сейчас многие молодые режиссеры постоянно ставят классику. Кто из них, на ваш взгляд, ее портит?

А.Демидова. Только те, кто повернулся лицом к кассе. Повернуться к золотому тельцу — дело опасное для искусства. Но опять-таки, не навязывая ни-

кому собственное мнение и пытаясь встать на другую точку зрения, должна заметить, что публика сейчас не та, что была раньше. Театр, собственно, чем хорош? Тем, что там живое искусство возникает при участии публики. А нынешняя публика... они же, как дети, абсолютно! Кто говорит — на того они и смотрят. Им важен сюжет. Им важно, чтобы их развлекали, чтобы им не было скучно. Задумываться больше чем на три минуты — для них что-то невозможное. У них детское восприятие. Но детей, как известно, надо потихоньку воспитывать, а не бить палкой и ни в коем случае не говорить: «Ты плохой». Все происходит постепенно. И дети — взрослеют.

Е.Кутловская. Сегодня вы можете себе позволить отказываться от многих ролей...

А.Демидова. Я всегда это себе позволяла. Видимо, у меня такой характер или такая судьба, хотя, думаю, это одно и то же. Что первично, а что вторично — не знаю. Я не умею делать то, что мне неинтересно. Мне становится скучно жить, поэтому я беру то, что мне сегодня интересно, то, что можно повернуть неожиданной стороной. Вот и по поводу «Настройщика» я подумала: в жизни сейчас очень много агрессии, на киноэкране появилось много персонажей, которые действуют с позиции силы. И мне захотелось сыграть обманутую недотепу, чтобы этот «звук» пустить в сегодняшний день — он обязательно найдет отклик. Я бы охотно согласилась на более значительную — в смысле объема, места в пьесе или фильме — роль такого плана. Но ее нет. Такого сегодня почти не пишут.

Е.Кутловская. Алла Сергеевна, вы такой же мягкий человек, как ваша недотепа из «Настройщика»?

А.Демидова. Актера нельзя спрашивать, какой он человек. Актер не знает, какой он человек. Он выявляется только в ролях. У Василия Васильевича Розанова есть интересная запись: как-то раз он восхитился игрой одной актрисы, вошел к ней в гримерную и увидел, что там — пустота. Этот философский образ очень точен. Актер — это оболочка. Другое дело, что внутри должен быть стержень. Без мощного личностного стержня не было бы Иннокентия Смоктуновского, Олега Борисова. Я уже не говорю о мхатовских «стариках».

Е.Кутловская. Как бы вы себя сами определили — как культовую актрису или как просто популярную?

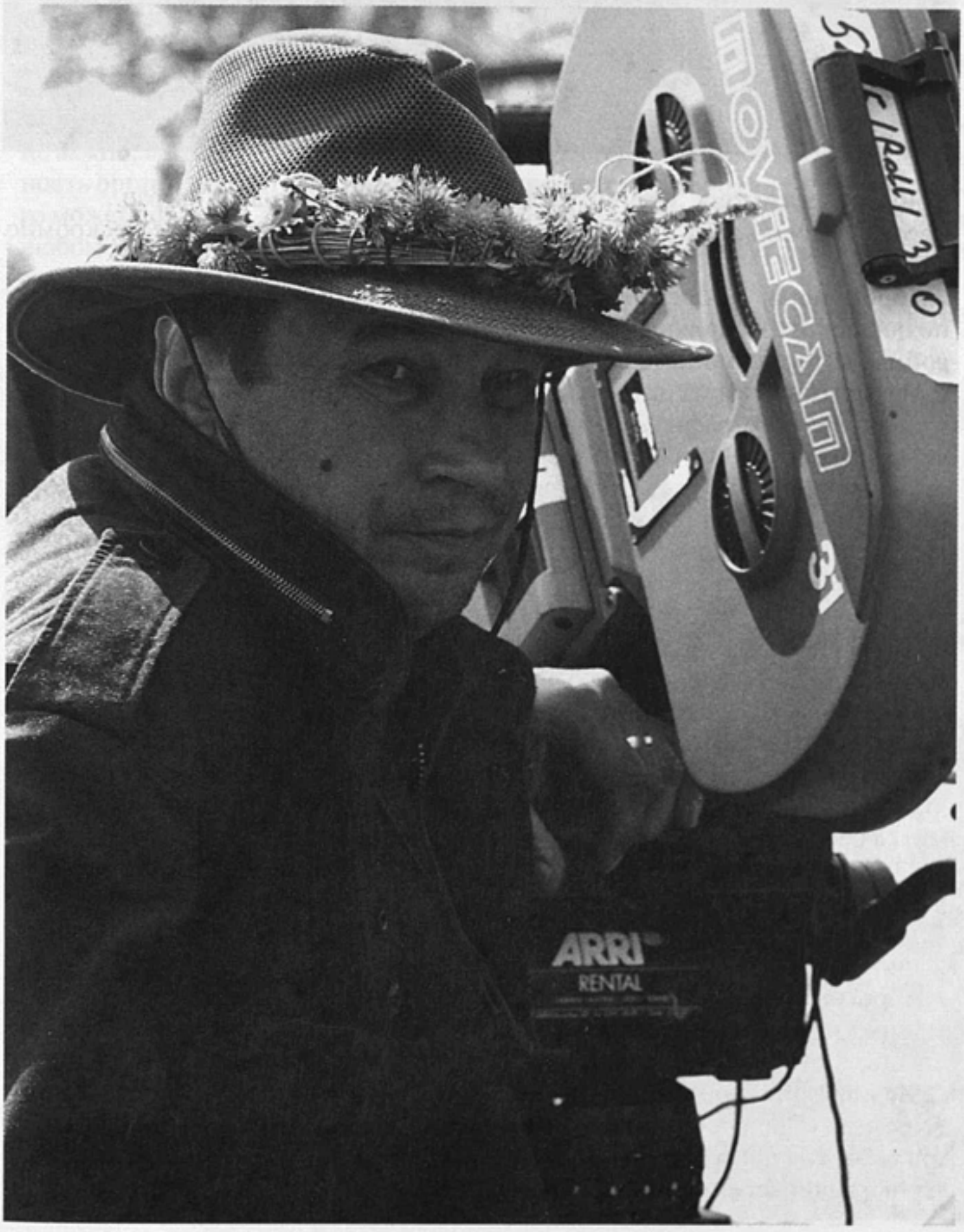
А.Демидова. Я не очень знаю, что обо мне говорят и пишут, как меня воспринимают. Я не читаю критику — только то, что мне кто-то случайно подсовывает. На улицу я почти не выхожу и принадлежу к тем актрисам, которых не узнают. У нас была консьержка, и каждый раз, когда я шла мимо нее, она спрашивала: «Вы к кому, гражданочка?» Я говорила: «К Демидовой». И консьержка давала отмашку: «Ну проходите, она дома». Однажды я с ней попыталась выяснить отношения, сказав: «Вы же здесь деньги получаете, чтобы нас узнавать!» Она на мое возмущение очень разумно ответила: «Вы всегда разная». И была права. Потому что такова актерская суть. Я принимаю правила игры, предложенные мне людьми и миром, как хамелеон, потому и живу в скиту. Чтобы особенно не хамелеонничать. (*Улыбается.*) Так вот, отвечая на ваш вопрос: сама себя я отношу к пустоте. Хотя, с другой стороны, я вас немного обманываю. Я не абсолютная пустота, иначе я бы не писала книжки...

СЕРГЕЙ МАЧИЛЬСКИЙ:

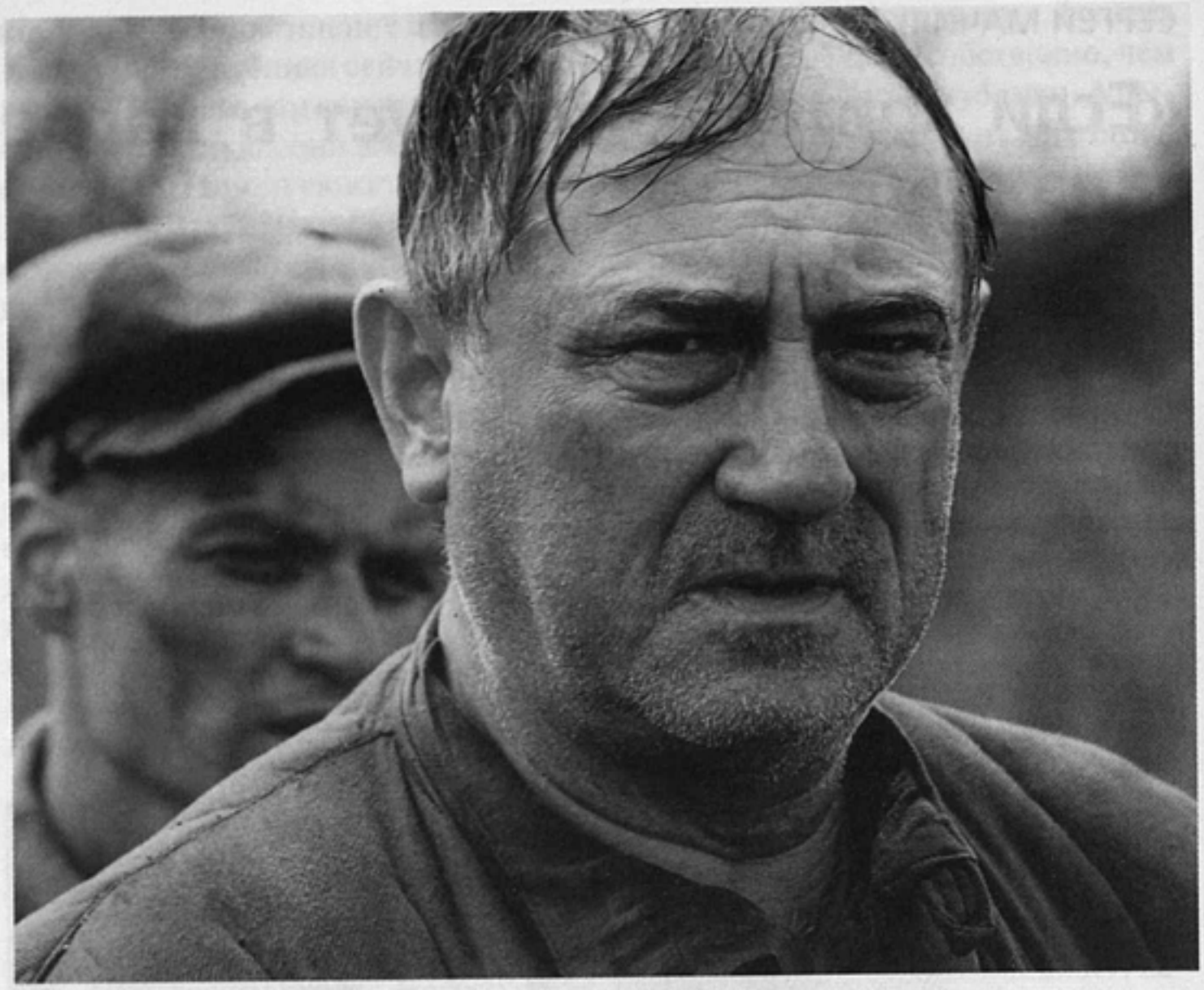
«Если зритель чувствует в кадре запах...»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ АРИНА АБРОСИМОВА

Как правило, операторы — люди скромные, немногословные, абсолютные трудоголики, влюбленные в свою тяжелейшую работу. Подчас только премии и награды выводят их в свет. Сергей Мачильский «засветился», став обладателем сразу обеих национальных премий — «Ники» и «Золотого орла» — за картину «Свои». Вместе с тем он снискал искреннее уважение своих коллег, отметивших (опять-таки дважды) его высочайшее мастерство профессиональной премией кинооператоров «Белый квадрат». Сейчас имя Сергея Мачильского на слуху у зрителя, что с операторами случается крайне редко.



Сергей Мачильский на съемках фильма «Свои»



«Свои», режиссер Дмитрий Месхиев

Арина Абросимова. Сергей, фильм «Свои» получил массу наград...

Сергей Мачильский. Да, столько мы всего собрали, что даже нескромно как-то...

А.Абросимова. Как решалась изобразительная стилистика «Своих», почему появилось это «неровное» изображение, непривычно сочетающееся с темой войны, которую принято представлять в строгом классическом стиле?

С.Мачильский. Картина была задумана как черно-белая, как немножко раскрашенная фотография. Мы отсмотрели огромное количество фотографий, чаще всего немецкие снимки были сделаны в таком стиле. Кадры в «Своих» отличаются по контрасту и по цвету в зависимости от объекта, но выдержаны в единой стилистике. Цвет немного приглушен. Тон в основном зеленый, а когда зеленоватости нет, изображение кажется черно-белым. Персонажи все черно-белые, а зеленый цвет — цвет травы, жизни, которая будет пробиваться сквозь войну. Мы приходим и уходим, а природа вечна. Может быть, в конечном итоге природа и исчезнет из-за наших действий, но пока она жива, несмотря на количество войн. У меня ощущение, что мы не снимали фильм про войну! Во всяком случае, я не снимал. Мне казалось, что мы снимаем о сообществе людей, живущих на территории войны. Со времен татаро-монгольского ига, со времен Александра Невского они не изменились, остались такими же жесткими, но и безумно добрыми и сентиментальными. Я стремился передать вот этот эмоциональный пунктир — он и присутствует в фильме, но не всегда все можно объяснить. Человек, занимающийся творчеством, часто не может ничего объяснить, даже сам себе. Если один кадр более черно-белый, чем предыдущий, значит так и должно быть — это чисто интуитивные вещи. Фильм начинает жить своей жизнью, и его уже нельзя ломать.

А.Абросимова. Когда начинается эта самостоятельная жизнь — уже на съемочной площадке или раньше? И любая ли картина начинает жить своей жизнью, или вы сейчас говорите только о фильме «Свои»?

С.Мачильский. Любая! Кино — это то, во что вкладывают душу, то, что хотят выразить. «Свои» мы пытались раскадровать перед съемочным периодом, но эта работа не пригодилась: всю первую неделю съемок фильм ищет свою материю, начинает ее обживать — появляется киноязык, который присущ имен-

но этому фильму и никакому другому. И нужно подстраиваться под его собственную концепцию, под то, как он сам себя ведет. Тогда кино получится, а если его все время ломать по-своему, то в результате ничего не выйдет. У нас очень странная была вещь, мало кто об этом знает: эпизод, где герой Гармаша совершает убийство, мы снимали раз шесть.

А.Абросимова. Шесть дублей?

С.Мачильский. Нет, шесть раз! В разных местах, потому что все было «против». В первый раз чуть не застрелили главного героя, хотя в него и не надо было стрелять. Винтовка почему-то оказалась заряженной. Потом заменили артиста, приехал другой. Потом шел дождь — мы поменяли место. Потом Гармаш сломал ключицу. Наконец в результате безумных усилий этот эпизод был снят. Дорабатывали его уже на компьютере, отошли попить чай, а когда вернулись, то увидели, что доработка не сохранилась — два дня насмарку! Все заново стали переделывать, и получилось, может быть, даже лучше. Фильм все чувствует, это такой своеобразный организм.

А.Абросимова. Вещи мистические! Они вас не настораживают, не пугают?

С.Мачильский. Пугают, конечно! У меня много фильмов, на которых я пытался чего-то добиться, но в результате они сами на меня повлияли, по-своему. Достаточно часто это происходит. Такие вещи случаются с теми, кто очень близко воспринимает творческий процесс, слишком переживает из-за него.

А.Абросимова. Есть операторы-ремесленники, а есть операторы-художники. Одним просто нравится делать картинки, другие имеют талант и хотят его выразить.

С.Мачильский. Вы правы. Когда из человека выходит творческая энергия — не важно, снимает он кино или высекает скульптуру, — то это именно потребность организма. Но если человек не является профессионалом, он мало чего может добиться. Профессионализм и очень хорошая школа обязательны в любом деле. Это достаточно крепкий ствол, чьи ветки могут расти в разные стороны, но они точно не упадут и не поломаются.

А.Абросимова. А профессионализм не корректирует, не ущемляет тот дар, что дается свыше?

«Свои»

«Свои»

С.Мачильский. Конечно, чем ты профессиональнее, тем тебе труднее: когда правил не знаешь, все делается очень легко! Иногда приходится нарушать много правил, но это не всегда гарантирует результат. Иногда срабатывает внутреннее табу, и тогда сдерживаешь себя от фатального эксперимента, который может разрушить устойчивые каноны.

А.Абросимова. Вы учились у Вадима Юсова, его школа каноническая или экспериментаторская?

С.Мачильский. Вадим Иванович старается преподавать классическое изображение, хотя, конечно, любит и разные изыски. И «Солярис» Тарковского, и «Черный монах» Дыховичного, и другие фильмы говорят о том, что Вадим Иванович — ищущий человек и фантастический профессионал! Во ВГИКе он заведует кафедрой, его метод — тот мощный ствол, о котором я говорил. Нужно знать все правила, чтобы уметь их нарушать, знать, как их нарушать и что из этого может получиться! Многие операторы придумывают очень интересные вещи, но мало кто из них позволяет себе воплотить задумки на практике. Это из разряда тех самых внутренних табу, которые трудно нарушить. Я говорю о цвете, свете, о «нереальном сиянии из окна»... Юра Райский — один из немногих, кто позволяет себе экспериментировать. Большинство же боятся, что их неправильно поймут или не поймут вовсе.

А.Абросимова. А сами вы не боитесь рисковать?

С.Мачильский. Нет. Пока еще нет. Может быть, со временем к этому приду, но сейчас я на любой картине стараюсь что-то пробовать, экспериментировать. Когда я только начинал снимать, меня задевало, что мои опыты не замечали и не ценили. Сейчас я стал гораздо спокойнее на этот счет: есть возможность эксперимента — пользуюсь ею, не получается — так тому и быть. Эксперимент должен быть уместен, только тогда стоит рисковать. Есть сценарии, предрасположенные к новому языку, а есть такие, которые нужно снимать очень просто.

А.Абросимова. Часто бывает так, когда вы что-то придумываете, но по каким-то причинам задуманное не воплощаете, а потом видите это в каком-нибудь зарубежном фильме и оттого начинаете локти кусать?

С.Мачильский. Да все идеи летают в воздухе! И совсем необязательно твоя идея

всплывает в зарубежном фильме, может всплыть и в отечественном. Кто первым ее почувствовал и не побоялся применить, тот и выиграл. Тут нет ничего обидного! Из фотографий можно почерпнуть какие-то идеи по движению и рефлексам. Или находишь у студентов какой-то профессиональный брак, но если доводишь его до определенного решения, то получаешь кайф: теряется фактура, но приобретается новый смысл. У нас с Димой Месхиевым есть новелла «Экзерсис № 5», вошедшая в альманах «Прибытие поезда». В принципе, она по изображению бракованная — где-то видна половина глаза, где-то что-то не в фокусе, где-то обрезана голова. Такой эффект «невыключенной камеры». Но это и есть тот стиль, который мне очень интересен. Помню опыты «параллельного кино» и какой-то странный кадр, снятый на пленке 16-*мм*: общий план, черная фигура человека, натягивающего тетиву лука, белый размытый пейзаж — там было ощущение, которое местами возникает и в картине «Свои».

А.Абросимова. Вы также снимаете рекламу и клипы. Это малая форма, предполагающая, однако, максимум эксперимента, а большое кино, несмотря на серьезный метраж, зачастую требует классических решений. Где вы себя чувствуете комфортнее?

С.Мачильский. Мне комфортнее, конечно, в кино. В рекламе применяешь свою идею, но не успеваешь ее прочувствовать. Просто не хватает времени ее дошлифовать. В кино изображение создается в течение первых двух недель: сначала оно какое-то вялое, рыхлое, а потом появляется четкое представление о том изображении, которое должно быть. Конечно, какие-то приемы из рекламы я переношу в кино, но реклама, в принципе, очень важный тренажер для оператора: постоянно нужно дорабатывать нюансы, чувствовать пластику света и цвета, чувствовать камеру и прежде всего пленку. Свет можно трогать, он ведь такой объемный, такой плотный, им же вообще можно убить!

А.Абросимова. Получается, что за счет экспериментаторства вы и сейчас находитесь в процессе обучения, несмотря на то что ведете мастерскую во ВГИКе?

С.Мачильский. Учишься всю жизнь! Все же меняется, и не только технологии. Приобретается новый жизненный опыт. Вещи, казавшиеся истинными, оказываются лжеистинами, а то, на что вообще не обращал внимания, вдруг в какой-то момент становится главенствующим. Непросто жить в этой жизни!

А.Абросимова. С Дмитрием Месхиевым вы сделали девять картин. Однажды он сказал, что Мачильского невозможно заставить что-либо делать, не объяснив «почему». А Павел Лебешев, снимавший с Месхиевым картину «Над темной водой», говорил о себе, что всегда слушается режиссеров и, не споря, делает все так, как хотят они.

С.Мачильский. Лебешев совершенно правильно говорил. Конечно, заставить меня делать то, что я не хочу делать, невозможно. Но очень важно заставить режиссера подумать так, как думаю я, — вот в чем проблема! Если это удастся, то и картина получится.

А.Абросимова. Но главный в кино — режиссер!

С.Мачильский. Конечно, режиссер! Были случаи, когда я вдалбливал режиссеру свою идею до тех пор, пока она не становилась его идеей. Если он не примет ее как свою, то на монтаже все сделает по-своему: обрежет панораму, переставит планы, вставит какой-то крупный план — и вся идея рассыплется! В результате понимаешь, что это ты не сумел придумать изображение, что это ты снял неграмотную картину. Поэтому лучше изначально отказаться от своей идеи и предложить режиссеру что-то более соответствующее его взглядам. В первую очередь нужно уметь мыслить не кадрами или эпизодами, а фильмом в целом. Потому что отдельный эпизод, снятый вне контекста, может разрушить всю структуру картины. Тогда становишься фотографом и перестаешь быть оператором. Главное, что напрямую зависит от тебя, — это создать настроение. Если ты чувствуешь влажность, сухость, фактуру, то ты большой профессионал. Если зритель, смотря фильм, чувствует в кадре запах, то ты гений! Таких очень мало...

П У Б Л И К А Ц И И

Владислав Микоша.
После возвращения с конвоем из США.
1943

ВЛАДИСЛАВ МИКОША

Я останавливаю время

Керченский десант

Тамань, Керчь, 1943, сентябрь

И увиделось впервые,
Не забудется оно:
Люди, теплые, живые,
Шли на дно, на дно, на дно...
Александр Твардовский

Замкнулось кругосветное кольцо, я снова на своей земле, я снова на берегу Черного моря в разбитом, сожженном Новороссийске, только что отбитом у врага. Я пробую вспомнить и, как в машине времени, вернуть этапы драматических мгновений того безвозвратно ушедшего времени, что так волновало, тревожило. Время... Неумолимое время — шагающее, плывущее, летящее и неведомое...

Не успели оглянуться, а война отстреляла два года и расстреливает третий. Время в своем стремительном движении вперед теряет на пути пережитые события, и они, как вехи истории, замирают в веках на страницах книг, полотнах живописи, в миллионах метров кинопленки, снятых нами — фронтовыми кинооператорами...

Кинохроника — машина времени: может отработать назад и воскресить пережитое. Вот они, вехи истории: оборона Одессы, Севастополя и Кавказа, горящий Архангельск, трагические рейсы караванов с конвоями вокруг света, пылающий Лондон и сверкающая беспечная Америка. Время затеряло в пути пережитое, а мы можем теперь воскресить его для размышления, чтобы никогда не забыть и не дать повториться...

Я дома. На своей горячей от боев земле, среди своих друзей. Только наш шофер Петро не вернулся из Севастополя.

Шел сентябрь 43-го, и дорога неумолимо вела нас к Черному морю, к Тамани. А там впереди — Крым, Севастополь...

Немцы с колоссальными потерями откатывались к Керченскому проливу. До самой Тамани наши части гнались за ними по пятам. Вместе с нашими танками на всем ходу ворвались мы в Тамань. Стояла жара. Пыль, поднятая гусеницами и колесами, долго не оседала. Солнце гасло в облаках пыли, как в пасмурный день.

Мы снимали следы поспешного бегства врага. Немцы построили через пролив подвесную канатную дорогу, но наши самолеты разрушили ее. У берега колыхались на легкой волне разбитые транспорты. Волны прибили к берегу трупы немецких солдат. Летняя прогулка к Черному морю обошлась Гитлеру в четыреста тысяч солдат и офицеров. Таковы были потери врага в битве за Кавказ...

Окончание. Начало см.: 2005, № 5.

Фрагменты книги Владислава Микоши «Я останавливаю время», которая готовится к печати в издательстве «Эксмо-Алгоритм».

Началась подготовка к крымскому десанту, шло накопление техники и средств переправы. Все это происходило по ночам, и нам ничего не оставалось делать, как пользоваться вынужденным отдыхом...

Наконец командование распределило нас. Кого куда. Меня — на «морской охотник». Несколько раз по «морской тревоге» мы выходили в море для проверки оружия и готовности личного состава — ночью, утром, днем... Вместе с нами к десанту готовились сто тридцать тысяч человек.

И вот наступил долгожданный день, вернее, ночь. Долгожданный действительно, но потому, что мы к нему долго шли, а не потому, что всем так не терпелось попасть на тот свет.

Мы не знали, что за несколько дней до этого части 18-й армии уже перебрались через Керченский пролив и захватили плацдарм в районе Эльтигена — это был тот самый десант в Эльтиген, который впоследствии был назван «огненным десантом». Он высадился в ночь на 1 ноября и отвлек на себя значительные силы врага. Затем 2 ноября был высажен первый эшелон 56-й армии: на участке Маяк — Жуковка.

Мы готовились к высадке со вторым эшелоном — 55-й гвардейской стрелковой дивизией генерала Б.Н.Аршинцева в ночь на 3 ноября с косы Чушка.

Погрузка десанта на Керченский полуостров. 1943, ноябрь

Я не знал и не видел, что творилось в этот день на берегу. Еще с вечера накануне я занял свое место на «охотнике» и в тревожном ожидании пробовал представить себе, что меня ждет там — впереди.

С Азовского моря, как из аэродинамической трубы, дул, завывая, резкий, леденящий душу ветер. Он гнал крутую ералашную волну, и она дробно и тревожно стучалась, билась о борт, обдавая брызгами командный мостик.

Вдруг сыграли боевую тревогу, и мы, как с цепи сорвавшись, понеслись куда-то в темную, ледяную, завывающую бездну.

Сквозь низко бегущие, как в мультипликации, разрозненные тучи проглянула луна, и мы увидели сначала одну, а потом другую неуклюжую посудину.

«Что это — баркас или понтон?» — подумал я.

Когда тучи оставили луну одну без прикрытия, стало видно, что наш пляшущий на волне «охотник» очутился среди множества посудин — железных понтонов и простых рыбачьих лодок, наполненных до отказа бойцами в шлемах и меховых ушанках, с рюкзаками за спиной и автоматами на шее.

Перегруженные лодки сидели низко в воде, и волны захлестывали борта. Я почувствовал, что сейчас мне будет скверно. Я понял, что лодкам не доплыть

до крымского берега. Бойцы касками вычерпывали воду со дна лодки, но волны и ветер делали свое дело. Вначале я даже не совсем осознал, что за этим последует, но когда первый понтон пошел ко дну и на волнах стали выныривать и снова погружаться головы в касках и ушанках, мной овладел такой ужас — не за себя, за них, — что к горлу подступила тошнота и началась рвота. Такого со мной никогда не случалось.

Тонули понтонные лодки, переполненные войсками. Высокие, с белыми барашками волны быстро захлестывали их. Бойцы не успевали вычерпывать воду и как-то странно, молча, безропотно погружались в черные воды и исчезали под пенными гребнями. Тяжелая амуниция не давала возможности бороться со стихией.

Наш катер-«охотник» и несколько других, находясь в центре трагического бедствия, как могли, старались помочь гибнущим, спасали, подбирая на борт утопающих. Нам с большим трудом удалось вытащить на борт несколько десятков солдат. Они тряслись не столько от холода, сколько от безысходности. Многие были не в силах противостоять ледяному ветру и, ослабев от борьбы и холода, падали на палубу, теряя сознание. Некоторые при крутом крене корабля скатывались за борт и исчезали в пучине.

Мне, как и другим членам команды, было жарко, но руки деревенели от стужи и отказывались повиноваться. Луна снова накрылась темным тяжелым одеялом, стало совсем темно. Командир дал команду зажечь прожектор. Поймали на волнах еще несколько бойцов, в них чуть теплилась жизнь. Порыскали среди пляшущих волн и вернулись обратно на базу, чтобы сдать свой нежданно спасенный груз. До утра оставалось не так долго.

Низко над Керченским проливом плыли разорванные тучи, восходящее солнце окрасило в яркие краски и море, и берег, и небо. Первый луч послужил сигналом.

Резкими вспышками молний покрылся восточный краешек крымской земли. Задрожал утренний прозрачный воздух. Затряслась под ногами палуба. Захватило дыхание, и заложило уши. Протяжный нарастающий гул от орудийной канонады слился с гулом летящих бреющим полетом «Илов», истребителей и над ними — бомбардировщиков.

Застучало, забилось громко сердце, я приложил ко лбу холодное «Аймо» и начал снимать летящие «Илы». Так я сумел погасить охватившее меня волнение. Почему-то я решил, что это и началось великое представление, когда на самом деле оно началось еще вчера при посадке войск на корабли, катера, понтоны... А сейчас продолжался штурм Керченского пролива с выходом на крепость Ени-Кале под Керчью.

С песчаной косы Чушка протянулась до самой крымской земли густая, жирная, как крем, дымовая завеса. Она как бы замерла, застыла, закрывая собой идущие на штурм Крыма корабли с десантом.

По узкой золотой косе непрерывным потоком катилась техника. Чушка — пятнадцатикилометровая коса с вязким песком — тянулась от кавказского берега к крымскому. Сколько солдатского пота и крови стоил ее золотой песочек двадцати метров шириной! От снарядов никуда не спрячешься, ямку не выроешь: копнул разок-другой — вода. От леденящего душу норд-оста не спрячешься, не согреешься ни шинелью, ни ватником, ни спиртом.

Немец бил из Керчи по площади наугад. Дымовая завеса мешала прицельному огню. Вражеские снаряды выращивали целые рощи белых разрывов, и пестрая цветастая радуга, переливаясь, играла на водяной пыли.

Воздух воет, звенит, гудит, тяжело охает и захлебывается, как бы не в силах выдержать такого количества звуков.

Вот и берег. Подрулили к барке, наполовину выскочившей на грунт. Как я очутился на берегу? Снимаю. У сколоченных наспех причалов идет лихорадочная работа — с больших барок съезжают «доджи», «студебеккеры», груженные снарядными ящиками. Где-то в пыли, не видно, рвутся, тяжело сотрясая землю, снаряды, и все, подчиняясь общей для всех команде «выжить», падают плашмя — кто в жидкую грязь, а кто куда попало... Многие остались лежать надолго — пока не закопали в сторонке. Я мокрый. Мне жарко, еле успеваю перезарядить «Аймо» и

снова снимаю. Подчалила самоходка, по трапу быстрым деловым шагом сбежали матросы с автоматами наперевес. Они цепочкой кинулись в гору под крепостную стену Ени-Кале и, перестроившись в шеренги, пошли в бой. В стороне от причалов маленький аэродром. С него ежеминутно взлетают и садятся по нескольку самолетов «У-2». На разбитой дороге, как на волнах, качаются и перекатываются в сторону Керчи сотни грузовиков. Рассекая жидкую грязь, обгоняя тяжелые машины, мелькают, как торпеды, юркие «виллисы».

В голове только одна мысль — снимать, снимать все, что я вижу. И первое время от волнения и, наверное, от страха — чего греха таить — было страшно — я скрывался за прижатой крепко ко лбу журчащей камерой. Она вела меня вперед и, может быть, загораживала мое лицо от пуль и осколков. Наивно, но я был тем самым страусом, который прятал голову под крыло. В хаосе и суматохе боя даже прикрытое холодной камерой лицо, мокрое от пота, охлаждало нервы...

Наши части взяли пригород, но освободить тогда Керчь не удалось, войска перешли к обороне, закрепившись на крымской земле. Десант был явно преждевременным.

...Долго, очень долго снился мне кошмарный сон: освещенный луной ночной десант, погружающиеся в воду понтоны, молча, в полнейшей тишине уходящие под воду солдаты в тяжелых намокших шинелях и ушанках...

Возвращение

Крым, 1944, апрель — май

Страх возникает из-за утраты уверенности в том, что я — это Я.
Антуан де Сент-Экзюпери

Восьмого апреля 4-й Украинский фронт перешел в наступление. Это было началом Крымской наступательной операции наших войск. Замысел ее был предельно точен: 4-й Украинский фронт шел с севера от Сиваша на Симферополь и Севастополь. Наша Отдельная Приморская армия должна была идти ему навстречу от Керчи, чтобы расчленить и уничтожить фашистскую 17-ю армию, не дать ей эвакуироваться из Керчи.

Когда успехи 4-го Украинского фронта в северной части Крыма создали благоприятные условия для наступления на Керченском полуострове, в ночь на 11 апреля 1944 года наша армия перешла в наступление. Уже под утро город и полуостров были освобождены.

А на следующий день по всему Крыму развернулось наступление на врага, отходившего к Севастополю.

Отговорила и вдруг замерла тяжелая артиллерия, затихли ее громовые раскаты, и замерло эхо в сиреневых горах Чатыр-Дага и Ай-Петри. Освобожденная Керчь осталась позади, и связанные с десантом тревоги и волнения тоже ушли навсегда в прошлое. Фашисты, бросая технику, теряя раненых и убитых, сопротивляясь, откатывались на запад.

По извилистому шоссе Южного берега Крыма с передовыми частями 56-й армии мы мчались им вдогонку на своей зеленой полуторке. С нами вместе на Крым наступала весна. Снова, как и прежде, по утрам стелились и таяли молочные туманы и, как видения, то возникали, то исчезали причудливые громады скал, сосен и печальных кипарисов. На склонах гор застыли, как бело-розовые облака, фруктовые сады. А по обе стороны дороги замерли высокие белые черешни. Пурпуровым пламенем горели костры персиковых рощ. Мы катились по знакомой ленте асфальта — теплого, разогретого ласковым солнцем в честь нашего возвращения. Каждый поворот крутой дороги открывал родную землю в весеннем цвету.

— Стой! Остановись, Федя!

Я соскочил с машины. На обочине крутого поворота шоссе под белой черешней лежала, запрокинув голову, растерзанная девушка. Кровь залила траву и белые, упавшие с черешни лепестки. Широко открытые глаза устремили свой удивленный взгляд сквозь цветущие ветви в синее небо.

— Как живая! Еще кровь не успела застыть...

— Каким же надо быть мерзавцем... — не успел договорить Костя Дупленский.

— Только-только! Немного не успели наши, не успели! Ну ничего, дальше Севастополя все равно не уйдут, а там им всем хана будет...

Мы то и дело выскакивали из машины и снимали то нескончаемые вереницы сдавшихся в плен немцев и румын, то брошенную технику — зенитки, мотоциклы, пулеметы, машины, снарядные ящики и повозки с убитыми лошадьми. Мы обогнали артиллерию, грузовики со снарядами и, вырвавшись на простор, помчались с максимальной скоростью. Впереди, по обочине дороги идут, понуря головы, длинные, бесконечные колонны пленных — без всякого конвоя. Они идут, еле передвигая ноги, худые, черные, не поднимая от земли глаз.

Изредка на позеленевших полянках, вдали от дороги попадались убитые немецкие офицеры: румыны, не желая больше воевать, убивали своих фашистских покровителей и переходили на нашу сторону.

За поворотом дороги мы нагнали огромную самоходку «ИС». Она занимала всю проезжую часть асфальта, и обогнать ее было невозможно.

— Как назло! Дышать нечем! — выругался Левинсон.

— Лучше отстанем немного, а то совсем задохнемся! — попросил я Левинсона.

Отстав метров на триста от грохочущей самоходки, мы остановились, чтобы отдышаться. Нас окружила ароматная весенняя теплынь. Издали доносился металлический лязг удаляющейся самоходки.

— Красота-то какая! — Левинсон подставил лицо солнцу и зажмурил глаза.

В этот момент вздрогнула земля. Впереди, из-за поворота дороги, там, где скрылась самоходка, взметнулся к небу черный столб дыма и пламени. Больно полоснул по ушам резкий удар взрыва большой силы.

— Неужели рванул на мине? Скорей в машину! — крикнул Левинсон, вскакивая на подножку.

За поворотом дороги мы увидели перевернутую самоходку. Какая огромная сила могла поднять в воздух многотонную стальную машину?!

Неподалеку лежали убитый майор и хрипящий лейтенант. Лейтенант жил последние секунды. Оба они были выброшены взрывом из открытой башни и вот теперь лежали на траве среди желтых одуванчиков. Было тихо, пахло порохом, смешанным с ароматом черешни, в ее ветвях тонко цикала птичка, сбивая крылышками с веток белые лепестки.

Подъехала санитарная машина и штабной «виллис». Самоходка наехала не на одну мину — на целую груду мин у въезда на мостик. Весь экипаж погиб. Вокруг валялись снаряды.

— Как они не детонировали?

— Осмотреть мост и разминировать! — скомандовал прибывший седой подполковник.

Пришлось ждать результата. По ту сторону мостика саперы выкопали килограммов триста тола.

— Разрешите доложить! Путь свободен! — отрапортовал сержант-сапер.

Мы осторожно покатили дальше, внимательно осматривая асфальт и придорожную траву.

— А если бы мы обогнали самоходку, она бы была цела и экипаж жив!

Я не дал договорить Косте:

— А от нас даже следов бы не осталось!..

Феодосия, Судак, Алушта, Гурзуф, Ялта — всюду оставили свой кровавый след фашисты. Обгорелые остовы домов, расстрелянные жители, сотни убитых в упряжке лошадей. Завалы взорванных на шоссе деревьев часто преграждали нам дорогу. Заминированные, опутанные колючей проволокой пляжи производили впечатление тюремной территории. Всюду встречали нас худые, измученные, но радостные и возбужденные люди. Как ждали они нас, как верили в то, что мы вернемся!

Здравствуй, Севастополь! Мы вернулись к тебе, как обещали!

Выйдя первым на Корабельную сторону, небольшой отряд морской пехоты

подбросил в небо свои бескозырки и трижды прокричал «ура!». Грянул в весеннем воздухе первый ружейный салют победы. Перед нами за Южной бухтой дымились руины Севастополя. Кипит над городом ружейно-пулеметный клекот. Еще один бросок — и перед нами израненная, пробитая пулями и осколками снарядов колоннада Графской пристани. Выбитая снарядом колонна напоминает инвалида без ноги. Рядом торчат из воды мачты потопленного крейсера «Червона Украина». Черный дым от горящей баржи стелется по заливу.

Мы стояли пыльные, опаленные порохом и горячим весенним солнцем, счастливые и радостные. Какой день — мы в Севастополе!

Сердце от волнения готово выпрыгнуть. Я взглянул на флагшток над колоннадой — он пуст.

— Костя, подержи камеру, я сейчас вернусь!

Сбросив китель, я быстро, в одной тельняшке, забрался наверх, снял тельняшку и повесил ее, как флаг, на железном шпиле. Спустившись вниз, мы дали салют из своих пистолетов в честь победы. Тельняшка развевалась на фоне синего южного неба, приветствуя счастливый день победы над врагом.

Севастополь — наш! Дорогие, пропитанные кровью двух оборон руины, и среди них, как выступившие капли крови, — красные маки. Красные, красные...

Освобождение Севастополя. На подступах к городу

— Какой символ! Жаль, что нельзя снять на цвет!

Руины, руины, одинокие закопченные стены, непроезжие завалы улиц.

— Что это? Смотрите!

На уцелевшей стене белела приклеенная записка: «Мы живы! Ищите нас на Лабораторном шоссе в пещере. Мама, бабушка и внучка Кастаки».

Мы шли среди руин и кое-где на почерневших стенках читали адреса, где искать оставшихся в живых жителей из разбитых войной жилищ.

«Мы живы! Ищите нас под скалами Георгиевского монастыря. Мама и дети Земсковы».

До войны часто по заданию «Кинохроники» мне и моим товарищам кинооператорам приходилось навещать Севастополь, снимать Черноморский флот, маневры, рыбаков, а с гостиницей, как всегда, было сложно, и мы останавливались на житье в гостеприимной семье армянки Нины Акоповны. Жаль, но фамилии ее я не запомнил. Она готовила нам обеды и трогательно ухаживала за нами. Ее небольшой домик, увитый виноградом, недалеко от рынка всегда давал нам надежный приют и душевную теплоту хозяйки и всей ее небольшой семьи.

Мы с большой тревогой отправились к знакомому дому на поиски Нины

Акоповны. Среди хаоса закопченных нагромождений кирпича и искореженного железа мы с большим трудом определили место, где стоял уютный домик, увитый «изабеллой». Все вокруг было настолько неузнаваемо и искажено, что трудно было поверить, что это наш родной Севастополь. Наконец на одной из уцелевших стен мы увидели глубоко нацарапанные слова: «Ищите Нину Акоповну на улице Ленина против Исторического музея в погребе под развалинами».

После основательных поисков мы нашли Нину Акоповну с сыном. Они — немногие из тех, кто уцелел в страшном аду обороны и штурма Севастополя. Как не удивительно — и их предки уцелели в прошлую, почти сто лет назад оборону Севастополя. Нина Акоповна говорила об этом, плача от радости и обнимая нас.

Руины ожили — появились среди них немногочисленные уцелевшие жители. С утра до позднего вечера они разгребали завалы своих жилищ в поисках погребенных пожитков.

Еще не улеглась радость победы, еще не все штурмовавшие город воинские части покинули Севастополь, еще по вечерам у костров раздавались любимые песни под гитару: «Раскинулось море широко», «Шаланды, полные кефали», как в Севастополь нагрянули особые части НКВД на тяжелых грузовиках с брезентовым верхом.

Освобождение Севастополя. Уличные бои

Это никем не предвиденное событие, как шквалом, оборвало радость освобождения и повергло в еще больший страх, чем немецкая оккупация, всех спасенных от неволи и смерти жителей Севастополя. Началась повальная, унизительная, грубая проверка: кто есть кто?

— Ваша национальность! Доказательство, если нет паспорта!..

Сумевшие доказать, что они русские, освобождались, остальные — греки, армяне, татары, чеченцы, черкесы и другие — строго вносились в особые списки. Людей выводили из глубоких подвалов, погребов, пещер на Лабораторном шоссе, бомбоубежищ...

— Кого вы ищете? — спросил я бравого майора в новенькой форме, не видевшей войны, когда он заглянул в наше убогое временное жилище.

— Татар и всякую подобную сволочь!

— Для какой цели?

Хотя я мог бы и не спрашивать. Тон майора и его наглый вид говорили сами за себя.

— В двадцать четыре часа и к... матери экспрессом за Полярный круг! Я бы их всех, мерзавцев, предателей, если бы моя воля, к стенке и из пулемета!..

Его лицо и жесты говорили за него, больше, чем слова.

Я был потрясен: откуда такая ненависть, откуда такая жестокость?

Не прошло и нескольких минут, как к нам, рыдая, прибежала Нина Акоповна. Ее седые волосы были всклокочены, она долго не могла отдышаться и говорить. Вид ее был ужасен.

— Мальчики, дорогие, спасите! Мы же не предатели и, в конце концов, даже не татары! Нас завтра в шесть утра увозят на север — за Полярный круг, как предателей родины. Мы же армяне! Потомственные севастопольцы! Наш дед — участник Севастопольской обороны, кавалер трех Георгиевских крестов, а мы предатели, да? Как можно так жестоко оскорблять?

Она опустилась в бессилии на колени.

— Лучше бы мы остались в своем доме и Бог похоронил нас на родной земле. Кому мы, южане, там, на севере, нужны? Лучше умереть здесь, Севастополь — наш родной дом!

Как, какими словами можно было успокоить оскорбленную, униженную, раздавленную горем женщину? С какой непередаваемой радостью и восторгом она и все другие встретили свое освобождение от фашистов — и вот это нашествие НКВД.

Я нашел майора НКВД на Графской площади у колонны крытых тентом зеленых грузовиков.

— Скажите, выселению подлежат все, кто был в оккупации?

— Нет! Только предатели! Русских это не касается! Есть приказ Верховного главнокомандующего — срочный и неукоснительный — выселить из Крыма и с Кавказа, а также из Калмыкии всех без исключения татар, кабардинцев, балкарцев, лезгин, чеченцев, калмыков и всех тому подобных предателей нашей родины!

— А что, армяне и греки тоже предатели?

— Все они, и армяне, и греки, и им подобные нации, — предатели и пособники Гитлера. Только его и ждали, поэтому и не эвакуировались своевременно, а остались — в надежде на фашистов. Завтра ровно в шесть утра по пятьдесят килограммов на семью, и айда на север! — Майор говорил убежденно, без тени сомнения.

— У вас, товарищ капитан третьего ранга, какой-то не совсем здоровый интерес к нашему мероприятию...

Дальнейший разговор с майором был абсолютно бесполезен. По убеждению майора, сочувствие чужому человеческому горю и страданию является признаком нездорового интереса. Я стоял перед ним — морской офицер, равный ему по званию, а он держался, как генерал перед провинившимся рядовым. Его стальной, холодный, пронизывающий насквозь взгляд голубых глаз вызывал во мне гадливое чувство, как будто передо мной была змея, готовая меня ужалить. Так оно и было бы, если бы я еще попытался с ним вести дальнейший разговор.

Моя попытка в чем-то помочь Нине Акоповне, я не говорю о других, потерпела полный провал, и я нисколько не сомневаюсь, что если бы попробовал продолжить дальнейшие действия в том же направлении, то не миновал бы военного трибунала.

Разговор мой с майором дал повод задуматься — неужели Верховный? Не могу поверить в это. Только подобный этому железно-ледяному майору мог дать такую бесчеловечную команду о выселении с родных мест целых народов... Как же помочь? Что я должен сказать несчастной Нине Акоповне? Повторить разговор с майором? Это было бы убийство...

Я вернулся в нашу развалину. Нина Акоповна немного пришла в себя.

— Вы знаете нашу соседку по подвалу — она гречанка. Ее муж на фронте в морской пехоте. У нее трое детей, и ее завтра, как и нас, отправляют на север.

Слезы снова залили ее лицо...

Единственное, чем мы могли помочь Нине Акоповне, — переправили с большим трудом самые ценные для ее семьи вещи в Москву родственникам. Простились с ней горько и тяжко. Радость освобождения Крыма померкла, поблекла, разлетелась в куски...

Возмездие

Мыс Херсонес, 1944, 9 мая

Солдатам... следует жаловаться не на тех, против кого их послали воевать, а только на тех, кто послал их на эту войну...

Генрих Бёлль

Странное свойство у памяти: чем дальше во времени отступает событие, тем оно ярче. Это общеизвестно. Но я заметил — с временем меняется и само воспоминание: память как бы «проявляет» — яснее и детальнее — давно ушедшие события, а сознание открывает их вдруг для себя не как разрозненные эпизоды, но их глубинный смысл, их взаимосвязь в причинно-следственном ряду, их значение для формирования самого сознания...

В этой книге я многое опустил из того, что припомнилось, выплеснулось на бумагу ранее, — многое и дорогое для меня и важное. Я оставил то, что, как мне казалось, стало как бы «картограммой» моего самосознания. Многое вспоминалось острее и пронзительнее, я понял, что продолжаю расти и прозревать, что-то я вернул из зарезанного цензурой в предыдущих книгах, но, главное, я постарался проследить, как внутренние потрясения от происходящего со мной и вокруг меня ваяли меня как личность, работая на сознание, но чаще — на подсознание, проявляясь в своем истинном значении и смысле только много лет спустя...

...Свершилось. Севастополь наш. Теперь скорее на мыс Херсонес. Там еще сопротивление — немцы не все сдались. По знакомой дороге, выбитой минами и снарядами, сквозь толпы пленных, медленно лавируя среди разбитой техники, мы пробирались вперед.

Наша машина остановилась. Дорогу загородила густая толпа раненых немцев. Я смотрел в их лица — они шли совсем близко, — пытаясь увидеть зверя, того самого — кровожадного, который убивал, и терзал, и мучил на нашей земле ни в чем не повинных людей. А навстречу мне шли худые измученные солдаты, перевязанные грязными окровавленными бинтами, с лицами, почерневшими от страдания и боли...

Я посмотрел на лица своих товарищей и ничего на них не прочел. Мне стало не по себе. Я ждал увидеть врага — грозного, яростного... А мне навстречу не шли, а еле переставляли ноги слабые, несчастные, неполноценные существа. Со мной творилось необъяснимое. К горлу подступала предательская тошнота. Я невольно отвернулся от этой толпы и, когда мы снова тронулись, переключил внимание на догоравший в кювете «фердинанд». Он вернул меня к действию. Я остановил машину и начал снимать все, что творилось на дороге.

Вот и Херсонес. Где же знакомый аэродром? Как все изменилось — стало чужим, неузнаваемым. А может быть, еще не доехали? Я высунулся из машины и сразу увидел маяк на краю мыса — у самого моря.

«Маяк — белая свеча Крыма — как тебя изранили снаряды! Пробили насквозь, а ты не поддался — гордый, с простреленной грудью, стоишь, как матрос, и не падаешь от пуль, не умираешь от ран...»

Мои мысли прервались, машина остановилась.

— Ну как, может, поснимаем? — напомнил Левинсон.

То, что я увидел, выйдя из машины, не поддавалось самой дикой фантазии... Я думал — увижу хорошо знакомый Херсонес, но... оранжевое поле бывшего аэродрома представляло хаотическое нагромождение разбитой и еще уцелевшей военной техники. Будто чья-то сильная рука в порыве гнева переворошила всё и вся в поисках сбежавшего преступника. И под эту тяжелую руку попали зенитки и орудия всех калибров, полосатые танки «тигр», самоходки «фердинанд», грузовые автомобили с солдатами и поклажей, легковые, штабные «мерседесы», «хорьхи», «юнкерсы» и «мессеры», повозки, запряженные живыми и мертвыми лошадьми, беспорядочные штабеля с провиантом, боезапасом, медикаментами, прожекторные установки с огромными параболическими зеркалами...

Всюду валялись убитые вперемешку с ранеными. Трудно было понять, кто жив еще, кто мертв. Множество солдат, бледных, с выпученными от страха глазами,

стояли с поднятыми руками. Одни, как изваяния, замерли в этих позах, другие сидели, безучастные, на земле, на ящиках, в грузовиках и на повозках. Многие лежали на земле лицом вниз, закрыв голову руками. Мы застали немцев в страхе. Ужас и смятение овладели ими. Они прятались друг за друга, закрывали глаза руками, падали на землю, накрывались плащ-палатками, давили один другого, перелезая через убитых солдат и мертвых лошадей, бросались с крутого берега в море, тонули, выныривали, плыли... Море не спасало. Море помнило 42-й.

Автоматные очереди и отдельные выстрелы из пистолетов и винтовок не давали далеко уплыть. Все пространство моря — от берега до горизонта — было усеяно самодельными плотами, надувными лодками, досками и деревянными шпалами от блиндажей с людьми на них. Голубое спокойное море невозмутимо играло солнечными бликами, равнодушное к этому тотальному разгрому.

Я снимаю, завожу «Аймо» и опять снимаю. Мне некогда рассматривать и детализировать, я стараюсь снять как можно больше общих планов разгрома фашистов и, снимая детали, не успеваю рассмотреть, кто из плавающих на воде еще жив,

У мыса Херсонес. Севастополь, 1944, 9 мая

а кто уже мертв. Это, я думаю, успеет сделать зритель, глядя на экран после войны. Мною руководит одно непреодолимое желание — запечатлеть самое главное, успеть взять у события всю неповторимость и силу воздействия, которые сейчас испытываю я на себе. Я знал, что пройдет десять-двадцать минут и эмоциональная свежесть восприятия поблекнет. И острота моего зрения притупится. Я торопился снимать, пока не прошел ужас и страх в глазах немецких солдат и офицеров, зная, что если успею снять вовремя хоть небольшую долю того, что было перед моими глазами, то и этого будет больше чем достаточно, чтобы многие люди на Земле никогда не посмели взяться за оружие, боясь, что их ждет то же, что увидят они на экране.

Я снимаю редкие кадры — сидят, лежат на плотах трупы. Они качаются на волнах и кажутся живыми... Снимая первые кадры, я даже не догадывался, что перед объективом мертвецы.

— Смотрите, там ведь живые! — крикнул мне взволнованно Костя.

Вдали от берега с белыми тряпками на палке плыла на плоту тесная группа немцев. Они что-то кричали и усиленно махали руками. Неподалеку от плота плавали, барахтались и тонули еще несколько десятков солдат.

Только сейчас я обратил внимание и направил объектив на маленькую бухточку. У самого берега под скалой, на дне, под прозрачным слоем воды плавно колеблются в длинных солнечных лучах утопленники. В выпученных глазах застыл ужас. Поодаль, на дне, группа солдат стоит в круге, как бы танцуя на полусогнутых ногах национальный крестьянский танец, вцепившись крепко друг в друга. Волны ритмично раскачивают их тела, а длинные русые волосы плавно колеблются, словно водоросли.

«Да, это возмездие! Настигло — и нет спасения!.. — подумал я, подходя к краю крутого обрыва над морем. — И все равно это слишком жестокое и бесчеловечное возмездие...»

Перед объективом у самого края обрыва крытый блиндаж, его настил-крыша наполовину съехал под обрыв. В глубине лежат мертвые солдаты с открытыми глазами. В их руках закостенели автоматы, все усеяно стреляными гильзами.

Вдруг послышался слабый хриплый голос:

— Вассер! Вассер!

Освобождение Севастополя. Взятие Херсонесского аэродрома

Среди убитых оказался смертельно раненый. Костя косо посмотрел на меня, расстегнул кобуру и схватился за рукоятку пистолета.

— Пристрелю его, чтобы не мучился! Все равно не жилец!

— Отставить!

Я сходил в машину за канистрой питьевой воды и дал немцу напиться вволю.

— Эх вы, гуманист! Дал бы он вам попить! — сказал укоризненно Костя Рященцев.

— Нельзя не выполнить последней просьбы умирающего! — ответил я Косте, когда увидел его непонимающий взгляд.

Удивленные глаза смертельно раненого солдата с мольбой и благодарностью остановились на мне, и он с трудом прошептал:

— Данке! Данке! Камрад!

Его лицо приняло тот серый оттенок, когда наступает конец всем страданиям. Он продолжал неотрывно смотреть на меня пристальным, немигающим взглядом. Я до сих пор вижу голубой цвет его застывших удивленных глаз.

— Нет, Костя, ты не прав! Виноват не он! Виноват другой! Вот так всегда — за грехи одного подлеца расплачиваются миллионы...

Меня охватило желание — непреодолимое: изрубить кого-то в куски. Кого? Где он — виновник страдания миллионов людей на земле?

Мы шли дальше. Костя шел молча позади. Задумался ли он? Понял ли?.. В моих ушах продолжало звучать хриплое солдатское «данке», последнее на этом свете «данке»...

Я не заметил, как, снимая, подошел к группе живых. Они стояли зеленые, молча прижавшись к полосатому «тигру». Когда я поднял камеру и направил на них, они, как по команде, — все разом подняли руки вверх. Неужели не понимали, что я их снимаю, а не расстреливаю? Совершенно неожиданно получился эмоциональный, драматический кадр. Выражения лиц соответствовали, наверное, тому, что происходит со смертельно перепуганными людьми при расстреле.

На самом берегу моря у отвесной скалы обрыва я увидел и снял кадр, который потом именовался «стеной смерти». Около тридцати офицеров высшего состава сидели под обрывом, плотно прижавшись друг к другу. Мы даже не поняли, что же здесь произошло.

— Ты знаешь, Костя, наверное, они не захотели живыми сдаться в плен! Вот и покончили с собой! Почти у всех в висках кровавые дырки...

Жуткая панорама прошла перед объективом. Я вел ее по мертвым лицам, а они открытыми неподвижными глазами смотрели на меня. Вдруг в кадре появились мигающие глаза, смотревшие прямо в объектив моей камеры. Мне стало не по себе. Я отнял камеру от глаз и снова услышал хриплое: «Вассер, вассер...» Голос был резкий, властный, требовательный...

Я не знаю, выжил ли он или нет после протянутой кружки воды, но вежливого «данке» я не услышал. Если выжил, то, наверное, никогда не захочет не только воевать, но и думать о войне...

Тут же недалеко лежал наполовину в воде деревянный трап. По нему уходили с Херсонеса немцы на пароход, который я снимал телеобъективом с Балаклавских высот. Весь берег был завален убитыми.

Не дали мы 17-й армии улизнуть из Крыма. Только на Херсонесе были взяты в плен двенадцать тысяч солдат и офицеров. А всего 17-я армия потеряла на крымской земле более ста тысяч человек.

Заревели моторы. Низко над Херсонесом пролетел «Ю-88».

— Не знал, что мы уже дома! — сказал Левинсон.

Над аэродромом, как ураган, пронесся пулеметный шквал. Пилот, идущий на посадку, только в последнюю минуту понял, что случилось, — у самой земли

Короткая передышка. Обед. Слева направо: К.Ряшенцев, К.Дупленский, В.Микоша, С.Левинсон и другие

взмыл свечой в небо, но было поздно. Один из моторов вспыхнул, и «юнкерс», сделав крутой вираж, за маяком нырнул в море. Оно сегодня гостеприимно принимало фашистов сотнями...

Танковый рейд

Германия, Помендорф, 1945, в ночь на 25 января

Закрой глаза и отвернись: ужасно
Увидеть лик Горгоны; к свету дня
Тебя ничто вернуть не будет властно...
Данте Алигьери

Осталась позади истерзанная, израненная, разрушенная и сожженная наша земля. Остались позади руины Варшавы, освобожденной 17 января. Война пришла в Германию. Для того чтобы отрезать восточно-прусскую группировку врага от остальной Германии, нужно было выйти к Балтике.

Я и мой друг-напарник, фронтовой оператор Давид Шоломович, получили задание от начальника нашей киногруппы прорваться с танковым рейдом передовых сил 5-й гвардейской танковой армии к Балтике, к заливу Фриш-Гаф у города Толькемит.

Мы отправились в свою крытую полуторку и занялись подготовкой к рейду — аппаратурой, пленкой...

Конец января 45-го выдался мягким и снежным. Всю эту ночь валил снег, густой и крупный, как лебяжий пух. Огромные хлопья без ветра тихо падали, окутывая землю белым мягким покрывалом. Утром мы с трудом выбрались из дома, где приютила нас на ночь пожилая немка. Снег лег метровым слоем, и дорога исчезла под ним бесследно.

Четыре тяжелых танка и четыре «Т-34» готовились к этому рейду. Экипажи возились около них, черные от копоти и масла. Мы с Додкой и шофером, старшиной Федей Кулаковым, готовили свою машину.

— Может быть, отменят наш выезд? Снег-то идет и идет! — предположил мой друг.

— Думаешь, застрянем в снегу?

— Думать даже нечего! Спроси у Федора.

— Если в след пойдем за танками, может, и пробьемся, а если они свернут и разойдутся в разные стороны — хана, утонем! — сказал Федя, стукнув кирзовым сапогом по скату.

В это время к нам подошел курносый лейтенантик, чумазый и в засаленном ватнике.

— Это вы киносъемщики? Айда со мной! Начальство требует.

У головного танка на расчищенной от снега полянке стоял майор в новеньком меховом шлеме, в белом бараньем полушубке с бурым лохматым воротником, перепачканным фиолетовыми чернилами.

— Так кто из вас спятил — вы или начальство?

Мы стояли, ничего не понимая.

— А вы, капитан, чего улыбаетесь? Вам, видите ли, смешно, а мне потом под трибунал из-за вас! — Он зло посмотрел на Шоломовича. Он не знал, что улыбка у Додки никогда не сходит с его круглой физиономии, что он не над ним смеется, и вдруг гаркнул: — Нет у меня для вас места в танках! Надеюсь, это вам как военным понятно?

— А кто вам, товарищ майор, сказал, что мы собирались залезать в танк? Мы, слава богу, на войне не первый год и знаем, кто и для чего сидит в танке. А кричать на нас не следует, мы, как и вы, выполняем приказ командования! — ответил я горячему майору.

Мой друг продолжал улыбаться. Майора это бесило.

— Ну а сверху на танк я вас не посажу! Мы будем действовать без пехоты. Путь далекий, в тылу у врага, опасный и к тому же зима — замерзнете на ходу! — Майор сменил гнев на милость.

— У нас свой вездеход. Оборудован по последнему слову техники. В огне не горит и пули отскакивают — фанера бронебойная! Вон видите! Зеленеет за кустами! — пробуя убрать улыбку с лица, сказал Додка.

Майор взглянул на нашу зеленую фанерную халабуду и громко рассмеялся.

— Вы что же, меня на пушку берете? Времени в обрез, а вы тут разводите канитель! — Майор снова начал заводиться.

Когда наконец мы убедили его в том, что у нас другого транспорта нет и что приказ командования не обсуждается, он, пожав плечами, распорядился нашу команду поставить за четвертым танком, а за ней будут следовать еще четыре танка.

— Передние, тяжелые, пробьют дорогу в снегу — ваша колымага легко за ними пройдет, а задние «Т-34» прикроют вас с тыла.

В семнадцать часов предстояло тронуться в путь. Наша фанерная мишень заняла свое место на дороге между танками.

Скоро наступили сумерки. И наша маленькая армада, громыхая и лязгая, двинулась в неизвестное. Ревущая лавина обрушилась на уши, и мы с моим другом от непривычки оглохли. Разговор не получался. Но когда железный караван растянулся по заснеженной дороге и лязг гусениц приглушил густой мачтовый лес, бегущий по обе стороны дороги, мы понемногу привыкли и к шуму, и к ядовитому выхлопу.

Машина шла, кренясь на один бок. Ширина колеи полуторки была значительно уже ширины гусениц. Одним скатом мы катились по следу гусеницы, другим по срезанному корпусом танка снегу. Машину все время тянуло в одну сторону. Я перебрался в кабину к шоферу. Старшина Федор Кулаков был отличным мастером вождения по любым дорогам и без дорог. Я видел, как трудно было Федору вести машину. Скоро совсем стемнело. Фары зажигать было запрещено.

Давид сидел в полуторке у открытой задней двери, его внимание было приковано к идущему позади танку. Порой казалось, что он неминуемо раздавит нашу фанерную халабуду. Иногда Шоломович, стуча в стенку кабины, подгонял Федю вперед, боясь наезда «Т-34». Погода была пасмурная, но, судя по светлому пятну на темном небе, пробивалась луна. Высокой нескончаемой стеной стоял по обе стороны тяжело накрытый снегом еловый бор.

Огромный фантастический лес, медленно шагающий нам навстречу, прогибался от тяжелой белой одежды. И темное небо, и серый снег излучали мягкий фосфорический полусвет. Иногда от железной поступи танков тяжелые шапки на елях рушились, оставляя в темноте леса белое дыхание зимы.

Снова повалил густой снег. Стало совсем темно. Дали команду зажечь фары. Конуса света увязли в ослепительной преграде, она пунктирным непробиваемым барьером двигалась с нами впереди фар.

В стенку кабины сильно и нервно застучал Шоломович. В то же мгновение впереди неожиданно возникла черная громада. Федор тормознул так, что чуть лбом не высадил стекло. Фуражка оказалась под ногами. Передний танк стоял перед нами в двух метрах. Не успел я надеть фуражку, как дверца кабины открылась и хохочущий Давид потащил меня назад в полуторку.

— Скорее, скорее! Ну полюбуйся только! Еще две-три секунды и нас с тобой можно было бы подсовывать под дверь!

Задний танк стоял, почти касаясь нашей машины. Я все понял: Додка не столько был весел, сколько нервно возбужден и взвинчен. Еще бы — пережить такое, сидя одиноко в фанерном ящике!

— Почему остановились?

— Что-то случилось впереди! Что?

Снегопад мешает, ни черта не видно! Хоть глаз коли!

Постояв на дороге одни, мы залезли в машину.

Стоянка была короткой. Снова лязг гусениц ориентировал нас в белом месиве ночи. Федя интуитивно точно определял свое место среди железного грохота на невидимой дороге.

Вдруг небо распоролось. Снег прекратился сразу, будто белая тяжелая портьера упала на землю. В небе засветилась луна.

Фары по команде погасли, и мы увидели сияющий под луной лес. Он шагал

нам навстречу, огромный, сверкающий, с распростертыми лапами, полными пушистого снега. Фиолетовые узоры теней иногда накрывали идущие впереди присыпанные снегом танки.

А дальше были полторы страницы, которые редактор одной моей книги сократил предельно, а редактор другой вынул совсем. На полях рукописи рядом с крест-накрест перечеркнутым эпизодом остался его «автограф»... «Это же не в бою! — писал он. — Поэтому явно видится бессмысленная жестокость, непозволительная для советских людей. Если так и было, то писать так не следует».

Он был прав, мой редактор: то, что мы увидели, было «непозволительной для советских людей жестокостью». Как и многое другое, о чем мы не только не писали, но боялись даже думать. И не при нашем ли молчаливом согласии совершались эти жестокости? Которые мы не только не в силах были отвратить, но и не в состоянии осмыслить. Впрочем, думаю, то, что произошло в рейде, было неотвратимо.

Вспоминать об этом жутко. Писать — тоже.

...Небо совсем очистилось от туч, и луна щедро кропила серебром зимнюю ночь. Вдруг мы вздрогнули, к общему шуму и гулу на дороге примешался другой, резкий, дробный, с яркими молниями. Мы переглянулись и прильнули к окнам нашего ящика. По спине пополз озноб. Федя твердо вел машину, не отставал, не догонял танки. Беспорядочная стрельба была не густой. Судя по вспышкам впереди, стрелял из орудия головной танк и давал короткие очереди из пулемета. От каждого орудийного выстрела на елях осыпался снег, оставляя в воздухе слепящий белый столб.

Лес расступился, мы выехали на широкую, щедро освещенную луной поляну, усыпанную черными каракулями барахтающихся в сверкающем снегу людей. Увязая по пояс, они стремились добраться до спасительного леса. Падали, ползли, зарывались в снег, поднимались и снова падали...

Впереди нас на дороге из-под танка показались раздавленные вместе с лошадью сани. Наша машина запрыгала на скользком месиве и чуть не завалилась на бок. Слева и справа от танков рвались через глубокий снег солдаты, лошади с остатками сбруи. Машина высоко подпрыгивала, кренилась, почти заваливалась, а мы с Додкой, вцепившись в деревянные переплеты, стучали лбами в стекла окошек, с дрожью наблюдая трагедию немецкого военного обоза, попавшего при отступлении под тяжелые гусеницы наших танков.

Мы знали, что от этого рейда зависела судьба всей операции окружения Кёнигсберга. Снег был глубокий — ни нам, ни немцам съезжать с дороги было некуда. Даже выскочившие из обоза солдаты не могли убежать в лес, который был совсем рядом. Это была трагическая западня. Они с поднятыми руками, дрожащие от страха, стояли по пояс в снегу. Раскачиваясь и подпрыгивая, мы проехали по всему проутюженному обозу. Случившееся было ужасно, немыслимо, жутко, тошнота подкатывала к горлу...

Луна, скривившись на бок, прикрылась облаком. Мы продолжали свой ночной рейс. Мой друг оторвался от стекла. Я увидел в падающем из окна фосфорическом свете его лунообразное лицо с круглыми глазами. Он показал мне жестом на дорогу, на лес, на луну. Я понял без слов. Говорить в эту минуту было невозможно...

Да, я все видел и ничего не пропустил. Я все пережил. Я все, все видел и все помню и никогда не забуду, как под нами прошел, хрустя костями, отутюженный нашими танками немецкий военный обоз...

...Лесная дорога вывела наши танки в маленький чистенький городок. «Помендорф» — прочитал я на желтой дорожной табличке. Наша железная колонна загрохотала по центральной улице затерянного в лесу прусского городка. Гулко разнесся тяжелый лязг гусениц, но черные глаза окон не проснулись, не мелькнул ни один огонек, хотя мы были уверены, что ни одна живая душа не могла бы уснуть в этом чудовищном грохоте.

Остался позади на горке замерший от страха Помендорф. Наш лязгающий караван стал спускаться с горки в темную низину. Два задних танка сошли с доро-

ги, утопая и зарываясь в снегу, начали справа и слева обходить нас, удаляясь, как бы выстраиваясь для атаки. Замыкающий «Т-34» свернул с дороги и остановился под кюветом на насыпи. Экипаж выскочил и засуетился вокруг танка. Спустившись в низину, мы увязли в глубоком снегу и забуксовали на месте. Танк, шедший впереди нас, на глазах уходил все дальше и дальше.

— Куда же он? Разве не видит, что мы застряли? — крикнул я в тревоге.

— Надо догнать его! — И Шоломович выскочил из машины.

Я за ним, но о «догнать» не могло быть и речи. Мы утонули по грудь в вязком снегу.

Танки ушли, бросили нас, и только железный лязг висел в голубой прозрачности ночи, таял и таял. Луна, огромная, порозовевшая, склонилась над черной зубчаткой елового леса. Федя с трудом открыл дверцу кабины.

— Ну как, Федор? — спросил я, стараясь утрамбовать снег вокруг себя.

— Скверно! Доставайте из кузова лопату! Попробуем, может, назад откопаемся, не сидеть же здесь. Впереди еще хуже!

— Немцы голыми руками возьмут! Мы же у них в глубоком тылу — надо что-то делать, и немедленно! Пока они не показались!

— Выход один — откопаться и выгрести назад на пригорок к танку под пушку, если он к этому времени не уйдет! — предложил я.

Мой друг молчал и не улыбался. Федя достал лопату и начал энергично откапывать задние колеса.

Федя прервался на минуту и, вынув из кабины автомат, положил его рядом на капот. Вооружены мы были кроме автомата еще тремя пистолетами. Чего уж тут думать о самообороне....

Сколько мы выбирались из этой чертовой ложбинки, неизвестно. Нам показалось — вечность прошла с тех пор, как увязли. Наконец Феде удалось после многочисленных маневров выкатить нашу полуторку из вязкого снега... Подталкивая с двух сторон, мы выкатили машину на пригорок и остановились в изнеможении на дороге возле «Т-34». У танка, как мы узнали, что-то вышло из строя. Рядом с танком, у самых гусениц, укрытые красной периной, спали крепким сном двое танкистов.

— Спят! Смотри ты, спят в тылу немцев и ничего не боятся, а мы побоялись в овражке одни остаться! Срам!

Не успел я договорить, как засвистели и защелкали пули, выбивая искры о танковую броню.

— Ложись! — крикнул Федя, и мы попадали в кювет за танком.

Снова стало тихо. В стороне, куда ушли танки, вспыхнули яркие молнии, и мгновение спустя тяжело грохнули орудийные залпы, тут же обогнав взрывы снарядов.

— Наши ведут бой! А мы здесь загораем! — как бы обращаясь больше к себе, сказал Шоломович.

— С кем же? Ведь там должно быть море? — Я вспомнил карту, показанную нам Марком Трояновским — начальником нашей группы. — Нет, это бьет тяжелая батарея и, похоже, морская, корабельная, как там, на Черном море... Уж не по танкам ли немцы лупят?

Снова наступила тишина. Я выглянул из кювета. В ста метрах от нас редкая березовая роща, за ней просвечиваются дома Помендорфа. Луна еще ниже склонилась над березами, и длинные тени перепоясали искристый снег. За березами я увидел шевеление...

— Смотри — немцы! Буди танкистов! Скорее! — крикнул я. — Федя! Скорее автомат!

Федя щелкнул затвором, приготовился.

От березы к березе мелькали тени, а присмотревшись, мы увидели, как по глубокому снегу переползали в белых маскхалатах немецкие автоматчики. Федя послал длинную очередь по березам. Тут же застучали, попискивая, ответные пули, выбивая искры о танк, и наша полуторка затрещала, пронизанная длинной очередью.

— Буди скорее танкистов! А то будет поздно!

Я стащил перину и потянул одного из них за сапог так сильно, что он съехал с перины к нам в кювет.

— Какие там немцы? Поспать не дадут! Что за спешка!

Снова с сухим треском чиркнули пули по стволу и башне.

— Сейчас мы им, гадам, врежем! А я подумал, вы, товарищ майор, ваньку валяете! Коля! Коля! Вставай!

Заспанный Коля, матерясь, как хороший волжанин, полез в башню. В этот момент новые фонтаны горячих брызг осыпали нас с головы до ног.

Немцы подошли совсем близко. Мы, не сговариваясь, вытащили пистолеты, пригодные разве только для самообслуживания.

Слева от нас за лесом полыхают с громом молнии и огромное пламя показывает сквозь деревья оранжевые языки. Еще один взрыв потряс ночь, и новый костер поднял свой кровавый стяг над черной зубчаткой леса.

— Владик! Наши танки горят! А если бы мы прорвались туда?.. — Мой друг хотел сказать еще что-то, но голос его сорвался на писк.

Я взглянул на его лицо. В широко открытых глазах отразилось искрой пламя горящих за лесом машин. Значит, я был прав — корабельная артиллерия била по нашим танкам, вышедшим к морю на берег.

Федя снова застрочил и осыпал нас пустыми гильзами. Немцы подползли к крайним березам. Между нами оставалось открытое снежное поле.

Наконец ожила башня нашего танка, и пушка направила свое жерло на березовую рощу. Резко полоснули по ушам один за другим выстрелы.

Канонада за лесом утихла, только дрожащее пламя продолжало лизать потемневшее небо.

По кузову полуторки снова застучали пули. Они, как птички лесные, попискивали жалобно и тонко. Машина удачно стояла в дорожной выемке, только верхняя часть ее зеленого корпуса служила мишенью для немцев.

Снова наступила тишина. У Федора кончились патроны. Он, лежа на снегу, откинул автомат в сторону и вытащил из-за голенища валенка немецкий парабеллум. Стрелок-танкист нырнул в башню и еще раз стеганул огнем по березовой роще.

Багрово-красная луна ушла за ажурную зубчатку елей. Стало темно. Как только начиналось за березами шевеление, танк давал немцам знать о себе.

Подул легкий ветерок. Горечью пожара пахнуло на нас с моря. Скоро утро, а немцы не уходят.

— Ждут подкрепления! — решил мой друг.

Наступила тишина. Темнотища, даже снег стал черным. Где-то далеко-далеко раздавались неясные звуки.

— Танки идут! — сказал тревожно Федя.

— Неужели немцы?

Вдруг из-за деревьев в стороне от Помендорфа мелькнули острые, как отточенные ножи, лучи фар.

— Наши! Наши! — заорал Федя.

Как бы салютуя, наш танк выстрелил по роще несколько раз, но она не отозвалась. Немцы молчали. Они исчезли.

Вскоре к нам подошли два танка «Т-34» и несколько «студебеккеров» с боепитанием. Мы залезли в продырявленный кузов нашей машины и, преодолевая снега, поползли обратно в Помендорф.

Наутро мы снимали на берегу Балтики серый хмурый залив Фриш-Гаф. Лес мачт судов и рыбачьих лодок, догорающие пожары, наши танки на берегу залива...

Уже спустя много лет я прочел в воспоминаниях маршала Рокоссовского о событиях тех дней: «Уже 25 января танковая армия своими передовыми частями, а 26-го — главными силами вышла к заливу Фриш-Гаф в районе Толькемита и блокировала Эльбинг, отрезав этим путь отхода противника из Восточной Пруссии на запад... Выходом правого крыла 2-го Белорусского фронта к Эльбингу, к заливу Фриш-Гаф и Толькемиту вся восточно-прусская вражеская группировка была полностью отрезана от остальной Германии».

Потом был штурм Эльбинга, тяжелые бои в Восточной Померании. Преследование врага днем и ночью. Потом длительная осада города и крепости Грауденц, где были блокированы пятнадцать тысяч вражеских солдат и офицеров, штурм и взятие крепости. Это был февраль 45-го. И опять жесточайшие бои. Фашисты на своей территории дрались отчаянно и жестко. Гитлер стремился удержать Померанию любой ценой.

Март расквасил дороги, закрыл небо плотным серым одеялом, рассыпал щедро мелкий пронизывающий дождик. Мы рвались к Данцигу. Во второй половине месяца начало пробиваться солнце. В такой солнечный день я снимал освобождение Цоппота, потом Гдыни. А когда в конце месяца мы вплотную подошли к Данцигу, снова небо плотно затянулось низкой серой облачностью. Бои за эти три города, как бы бывшие продолжением один другого, были особенно кровопролитными, и потому взятие Данцига — главного опорного пункта Восточной Померании — было для нас особенно радостным.

Эльбинг (Померания), 2-й Белорусский фронт. В.Микоша снимает в порту. 1945, февраль

Я снимал старинный город, разрушенный боями, верфи Шихау с готовыми к бегству немецкими подводными лодками, нескончаемые колонны пленных, немецких беженцев, разбивших свой лагерь на площади перед Артусовым дворцом.

Потом мы снимали перегруппировку войск — фронт торопился к началу Берлинской операции.

Здесь, около городка Грайфенхаген, при форсировании Одера, я был ранен. Война в Европе для меня закончилась в теплый апрельский день.

Уже в глубоком тылу, в Москве, куда меня доставили с фронта, я часто просыпался ночью от собственного крика: во сне мне виделся залитый лунным светом заснеженный лес и в полной тишине — жуткая картина нашего ночного рейда...

И лишь в подсознании — не совмещенные с картиной сна — скрежет танков и хруст, хруст, хруст...

Только теперь я понимаю: передо мной предстал самый жуткий и самый точный образ того, что есть война.

Конец второй мировой

Япония, 1945, сентябрь

Представь себе тот
Неимоверный грохот,
Когда обваливается система,
Которая гнала на фронт
Мириады солдат.

Итаки Цумумото

Золотые перья гигантской Жар-птицы запылали на горизонте. Плывет под нами земля — теплая, живая. Мы летим на восток. Москва — Токио. Бесконечно длинный, незримый след чертит наш самолет. Далеко внизу, как на географической карте, проплыли реки-сестры Шилка и Аргунь. Амур — таежный океан Уссурийского края. Проплыла и оборвалась жемчужной нитью прибоя наша земля. Ни облачка. Только монотонный гул моторов подтверждает наше движение вперед.

Япония капитулировала. Мы летим на церемонию подписания капитуляции. Но оружие сложили не все рода войск. Отдельные части истребительной авиации во главе с самураями-смертниками продолжали дерзкие налеты в знак протеста против капитуляции. Нам предстояло пересечь Японское море и выйти на восточное побережье Тихого океана.

Испытанные и бывалые шутники-остряки, рассказчики анекдотов и страшных историй вдруг замолчали, притихли. Все, кто имел возможность, прилипли к узким иллюминаторам нашей «каталины».

— Внимание! Внимание! Слева по борту истребители!.. Японцы заходят в хвост! — доложил командиру стрелок-радист.

Щелкнули затворы спаренных «эрликонов», и стволы уперлись в цель.

— Не открывать огня! — скомандовал в последнюю минуту командир «каталины» капитан Цурбанов.

Черные черточки, стремительно вырастая, неслись на нас. Почему командир не стал стрелять?.. Не надо будить зверя... Бесполезно... Их так много...

— Испытывают нервы! Может, сорвемся, откроем огонь! Тогда...

Все впились широко открытыми глазами в стремительно надвигающиеся самолеты... Мгновение... и... ничего... Живы, не горим, не падаем...

— Внимание! Внимание! Справа по борту истребители! — снова доложил стрелок-радист.

Черт знает... Капитуляция. Конец войны. И вот на тебе... Три японских звена истребителей начали опасную карусель вокруг неуклюжей «каталины». Сделав несколько боевых пике, заходов и виражей вокруг нашего самолета, японцы так же стремительно, как возникли, исчезли, нырнув в густое облако.

Трудно было поверить в счастливый исход, и все напряженно ждали нового появления.

— Что это — только игра? Демонстрация своего превосходства или...

— Как кошка — поиграла с мышкой и съела! Вернутся или нет?

Пока шли эти разговоры, под нами пошла береговая линия Японии. К напряжению, которое ничуть не ослабело, прибавилось любопытство. Впервые Япония предстала перед нами. Какая она?

...Мы приземлились на японском аэродроме, занятом американцами.

Не успела «каталина» замереть на месте, как к открытому люку подскочили два юрких «виллиса», облепленных офицерами и солдатами. Встреча союзников была бурной, эмоциональной и радостной. После бурного обмена приветствиями приступили наконец к деловым разговорам.

Объяснить цель нашего прилета было куда труднее, чем найти этот военный аэродром. Но когда из люка выпрыгнули операторы московской кинохроники с кинокамерами, все сразу стало на свое место.

— Ньюс-Риал! Рашн камерамен! Уэлкам!.. Добро пожаловать!

Вскоре мы узнали, что приземлились недалеко от Йокагамы в Ацуги. Когда окончательное знакомство состоялось и взаимные восторги, удивления и вопросы пошли на убыль, мы попросили доставить нас в ставку генерала Макартура.

Все было необычно. Капитуляция еще не подписана, а шофер-японец вез

нас в Йокагаму. В старом автобусе не было ни одного стекла. Нас окружали тропики. Нагретый воздух был напоен незнакомыми сладкими ароматами и звенел от несмолкаемого оркестра цикад. Наш автобус, насквозь пронизанный горячими струями ветра, мчался с бешеной скоростью, и мы не были уверены, что целыми доберемся до Макартура.

Стало совсем темно, когда кончились сельские джунгли, и мы незаметно въехали в город. Кое-где сквозь маскировку прорывался яркий свет. Постепенно зажигались уличные фонари, их сохранилось очень мало. Черными скелетами торчали разрушенные здания. Неясные тени сновали по мрачным улицам большого портового города.

Выехав на набережную, автобус остановился у большого дома с золотой вывеской «Банк».

— Прошу выходить! Это ваша резиденция! — открыв дверцу автобуса и низко кланяясь, сказал по-английски улыбающийся шофер.

Здесь же были расквартированы американцы.

— Что там? Шабаш ведьм? — спросил по-русски руководитель нашей группы Миша Ошурков у улыбчивого шофера.

— Йес! Йес, сэр!.. — Шофер, человек непонятного возраста, согласно кивал головой и низко кланялся.

— Это как раз то, что нам надо, ребята! Пошли! — рассмеявшись, сказал Михаил Федорович, и мы вошли в дом.

Наверное, никогда раньше банк не напоминал цыганский табор так, как в этот вечер, накануне капитуляции Японии.

Здесь танцевали, пили, пели, дрались, обнимались и обливались слезами, целовались. Тут менялись трофейным оружием. Меняли его на кимоно и всякие причиндалы интимного дамского туалета. Двухметровый детина мулат пел, подтанцовывая, легкомысленные куплеты, захлебываясь от удовольствия, иллюстрируя песенку непристойными телодвижениями и жестами длинных рук. Под аккомпанемент банджо несколько матросов за неимением дам танцевали экзотический, как у нас говорят «шерочка с машерочкой», танец.

Подписание Акта о капитуляции Японии на борту американского линкора «Миссури». От Советского Союза Акт подписывает генерал-лейтенант К.Н.Деревянко. 1945, 2 сентября

Другая часть обитателей банка, переутомившись, расположилась на ночлег.

— Ребята, получите вон у того губастого негра пайки и постельное белье с москитными сетками-пологами, а заодно и раскладные тюфяки. Завтра очень трудный день. Такое предстоит — не представляете! Подкрепитесь и отдыхайте! Подъем в пять! Часы переведите по токийскому!

Пайки были в аккуратных непромокаемых коробках — завтрак и ужин.

— Не так вкусно, как мало! — сказал с серьезным видом Ошурков.

— А теперь на бок, ребята, спокойной ночи! Как говорят наши союзники, «гуд найт эвриболи!» Пока!

Это самое «гуд найт эвриболи» звучало в банке до самого рассвета.

...Раннее утро 2 сентября 45-го года застало нас, фронтовую группу кинооператоров советской кинохроники, на пирсе Йокагамского порта. Нам, как и другим представителям международной прессы, предстояло поставить точку и слово «конец» в истории второй мировой войны.

Нас всех, а собралась здесь целая армия международных журналистов, кинохроникеров, посадили на английский эсминец и доставили в Токийскую бухту.

В центре дуги живописно изогнутой бухты, как огромная наковальня, возвышался линкор «Миссури». Его словно окружал рой москитов — голодные рыбаки и горожане Токио на маленьких лодчонках выпрашивали у команды хлеб и сигареты.

Американский боевой линкор стоял у японской столицы на виду. День был яркий, солнечный, и как сияющая корона сверкала над Токио священная гора Фудзи. И не было в городе ни одного человека, который не видел бы линкора «Миссури» и не знал, что на нем происходит.

Грозным монументом на фоне голубой бухты выглядел линкор «Миссури» — олицетворение могущества и авторитета союзников. Во все стороны смотрели многочисленные стволы орудий, а на многоэтажных палубах, боевых рубках, башнях и реях, сверкая крахмалом формы «раз», разместилась многочисленная команда корабля.

«Представление» еще не началось, а зрители уже заняли лучшие места — согласно своему рангу и положению. Предпоследними поднялись на высокий борт линкора мы — международная пресса. Прессе, как мы и предполагали, выделили самые неудобные для съемки места и чрезвычайно короткое время для их освоения.

И все же пять фронтовых кинооператоров из Москвы — М.Ошурков, М.Посельский, М.Прудников, А.Сологубов и В.Микоша — приступили к съемкам главного ритуала конца второй мировой войны — подписания капитуляции Японии.

Не успели мы как следует устроить себя и аппаратуру и утвердиться на своих неудобных и шатких съемочных точках, как к борту линкора подвели небольшой катер с членами японского правительства. Всем нам бросился в глаза высокий, в цилиндре, с тростью в одной руке и с небольшой папкой в другой, министр иностранных дел Японии Сигэмицу. Он выделялся среди небольшой группы японской

делегации не только своим ростом, элегантностью и манерами профессионального дипломата, но и железным хладнокровием.

Японцы черной стайкой, блестя лацканами смокингов и цилиндрами, с военными в светлой форме поднялись с катера по главному трапу на нижнюю палубу. Сопровождающий их американский офицер подвел капитулянтов к вертикальному трапу. Подняться без помощи рук наверх, где предстояло подписание капитуляции, не представляло никакой возможности. Вот здесь, на этом трапе выдержка и невозмутимость покинули Сигэмицу. Обе руки заняты. Вместо одной ноги — протез, результат первой мировой войны. Самоуверенность пропала. Пот залил лицо. Министр переложил неудобную папку с документами под мышку правой руки, оперся всем телом на трость, достал левой рукой носовой платок и снял с головы цилиндр, намереваясь стереть с лица градом катившийся пот, но рук для этой сложной операции явно не хватало. Он снова надел цилиндр и пока вытирал пот, выронил папку. Поднимая папку, Сигэмицу уронил трость, и если бы его не поддержали, он бы упал. С большими трудностями ему удалось подняться по предательскому отвесному трапу на верхнюю палубу.

Эту сцену снимали все операторы и описали в ярких красках журналисты всего мира. Шум от съемочных камер и щелканье затворов фотокамер был потрясающим аккомпанементом заранее подготовленному для японцев сюрпризу с преодолением препятствий. Наконец трап был «взят», и японская делегация плотным черным пятном застыла на отведенном в стороне от стола месте.

...Пять ритуальных «минут позора» выстояла она.

За столом заняли свои места генерал Д.Макартур и адмирал Ч.Нимиц, представитель Советского Союза генерал К.Н.Деревянко, представители других союзных держав.

Макартур вынул из кармана несколько паркеровских ручек и положил на стол. Каждый подписавший документ о капитуляции Японии мог взять себе на память историческую ручку.

Сама церемония подписания длилась недолго. Все было разыграно, как в театре. Любопытных зрителей было более чем достаточно. Снимать было трудно — я почти висел в воздухе под спасательной шлюпкой, а кроме того, меня всячески старались столкнуть вниз дружески настроенные представители прессы союзных держав.

Когда последняя подпись была поставлена и высокие представители союзных держав поднялись из-за стола, грянул, как гром, военный оркестр, усиленный мощными динамиками. Он оглушил Токийскую бухту веселым маршем. Над линкором «Миссури», как тайфун, пронеслись черной тучей в полном беспорядке и в несколько эшелонов американские истребители. Громыхнула туча и унеслась, выкручивая пируэты высшего пилотажа — иммельманы, бочки, петли...

Ритуал закончился. Черное лакированное пятно японцев, оставленных без всякого внимания, перекатилось через борт и исчезло в отверстии катера, а нас, прессу, отправили обратно в Йокагаму.

Команды Макартура оккупировать Токио еще не было, поэтому желание каждого из нас, репортеров, было скорее проникнуть в столицу поверженной Японии. Попасть в Токио можно было только одной дорогой — через реку по единственному мосту, охраняемому со стороны Йокагамы усиленным отрядом «милитари полис», а со стороны Токио японскими автоматчиками.

Вся пресса в нетерпении ждала сигнала, чтобы ринуться в Токио. Мы и сами не совсем поняли, как нам повезло. Поздно вечером на машине с красным флажком Ошуркову удалось, усыпив бдительность обоих кордонов, перебросить через мост нашу группу в Токио. Мы попали в Токио на несколько дней раньше вступления американской армии.

Наутро мы торопились запечатлеть столицу до соприкосновения ее с победителями. Японцы смотрели на нас, советских офицеров, с нескрываемым удивлением. Одни, улыбаясь, старательно кланялись в пояс, военные чинно козыряли, оглядываясь нам вслед. Некоторые замирали на месте в недоумении, дрожа от ярости, поедая нас немигающими глазами, сжимая в руках оружие. И нам иногда приходилось прятать свое волнение за визиром работающей камеры.

Перед нашими камерами возникли огромные районы наполовину сожженно-

го, наполовину разрушенного некогда прекрасного города. Только каменный центр — Сити — пострадал сравнительно меньше других районов.

Столица побежденной Страны восходящего солнца на каждом шагу поражала нас смешением азиатского и европейского, древнего и современного, разбитого и уцелевшего, а также удивительными контрастами в облике и жизни людей, в их поведении и отношениях между собой. На фоне чудом уцелевших роскошных особняков, храмов и дворцов особенно бросалась в глаза крайняя нищета и бедность населения. Не только на окраине, но и в центре столицы встречались почти нагие мужчины в рваных и грязных набедренных повязках. Женщины, худые, изможденные, в широких черных штанах, рылись в руинах в поисках пропитания. Только японские офицеры в чистой элегантной форме были странным контрастом на мрачном фоне черных пустырей и обугленных руин.

Всюду, где бы мы ни снимали — на море, в порту, на берегу канала, на лодках и мостах, — сидели от восхода до заката дети, женщины, старики с удочками и рыболовными снастями, для них это была единственная реальная возможность не умереть с голоду. Всюду, кроме Сити, вдоль улиц перед каждым домом зияли щели и траншеи. В них отсиживались при налетах американской авиации горожане. Теперь жители спешно превращали их в грядки для овощей.

Начав снимать вместе, мы, сами того не желая, соприкоснулись с жизнью города, разбрелись, и каждого из нас понесли уличные потоки в разных направлениях. Узкая улица из руин вывела меня на огромное пепелище. Посередине рвов и буераков, головешек и пней, траншей и щелей, засыпанных пеплом, возвышалась огромная статуя Будды. Трудно представить себе, что здесь творилось в момент сотворения этого невообразимого хаоса, а Будда, будто насмехаясь над бренностью мира, безмолвствовал, возвышаясь над руинами.

Разрушенный Токио.
1945, сентябрь

«Как ему удалось уцелеть?» — думал я, снимая закопченного, почерневшего, но улыбающегося бога. Сгорели вековые деревья, рассыпалась чугунная ограда парка, закипели и испарились бассейны фонтанов... Горький запах пожарищ першил в горле, ветер бренчал похоронную мелодию запустения на покореженной жести от крыши деревянной пагоды.

Так, передвигаясь от одного снятого кадра к другому, я незаметно дошел до центра города. Он почти сохранился и был в основном европейским, а потому и назывался Сити. Американцы его пощадили. Вдали передо мной открылся императорский дворец, обнесенный древней стеной и глубоким рвом с прозрачной водой и золотыми рыбами. Я снял общий вид площади с мостом, перекинутым через ров.

Неподалеку от моста, напротив закрытых в стене ворот на зеленом газоне привлекли мое внимание лежащие и сидящие в странных позах люди.

«Что здесь могло произойти?» — подумал я и, быстро подойдя вплотную, вскинул «Аймо». В тот же миг я услышал совсем рядом хорошо знакомый холодный лязг затвора и резкий гортанный окрик: «Оэ!»

Не понимая, что произошло, я инстинктивно отнял «Аймо» от глаз. Прямо передо мной, как из-под земли, вырос японский солдат. Как я его раньше не заметил? За ним стояли другие. Направив на меня короткий ствол карабина, он замер со взведенным курком, расстреливая меня взглядом холодных немигающих глаз. Я не знаю, что случилось бы, если бы моя камера заработала секундой раньше...

Так мы стояли друг против друга, он с поднятым оружием. Я растерялся. Снимать? Нет! Уходить? Но как?.. Холодный пот струйками скатился по лбу и щекам. Не отводя взгляда от тяжелых глаз часового, я опустил «Аймо». Он стоял окаменевшей глыбой. Ни один мускул на его смуглом лице не дрогнул. Медленно повернувшись, я пошел прочь...

Длинным, бесконечным показался мне путь до угла площади, и, только завернув за угол на улицу, я облегченно вздохнул. Мушка карабина часового наконец перестала сверлить мой затылок.

Что там произошло? Почему мне не дали снимать? Почему я не снял издали телеобъективом? Эти вопросы не давали мне покоя. Я отлично понимал, что не снял что-то очень интересное и невосполнимое...

К вечеру я снова вернулся на это место, но площадь была пуста. Часовых перед воротами не было, только почерневшие пятна крови еще раз напомнили мне жуткое ощущение, испытанное утром...

Еще раз пришлось пожалеть о неснятом кадре в Москве, когда мне сказали, что, возможно, это японские офицеры-самураи в знак протеста против капитуляции совершили на глазах императорской стражи священное харакири.

...Кадр за кадром накапливали мы материал для будущего фильма «Разгром Японии».

Капитуляция Японии была крахом не только для правящей верхушки страны. Нам удалось проникнуть в здание парламента и снять последнее заседание военного кабинета Японии. То, что мы увидели, трудно назвать собранием здравомыслящих людей. Парламент напоминал драку на бирже в момент падения акций.

Капитуляция Японии так и осталась в моей памяти крахом крупного банка немногочисленных держателей акций войны...

Товарищи мои

1945, сентябрь

Мир наступит, землю согревая,
Унося артиллерийский дым...
Все, что мы сейчас переживаем,
Мы воспоминаньям отдадим...
Михаил Светлов

Унеся последние жертвы, кончилась война. Это были бессмысленные жертвы — жертвы Хиросимы и Нагасаки.

Скреплена подписями представителей союзных держав последняя во второй мировой войне капитуляция. Пока мы, фронтовые кинооператоры, снимали оставленные войной следы в Токио и его окрестностях, один из нашей группы — Михаил Прудников — отснял еще дымящиеся руины и жертвы Хиросимы. Судьба оказала ему милосердие, и радиация миновала его.

Калейдоскоп последних событий, уходя в прошлое, еще кружил голову, и воспоминания нагромождались одно на другое, навсегда оставаясь в памяти. Следы, шрамы на обожженной земле и в сердцах миллионов людей. Шрамы Сталинграда, Хиросимы, которым не суждено зарасти никогда. Никогда в истории...

Мы летим домой. Под нами руины огромного Токио, в стороне сверкает на солнце вечными льдами священная гора Фудзияма. Непривычное спокойствие

овладело нами. До дома далеко — впереди Владивосток, а до Москвы добрых девять тысяч километров. Есть время подумать, вспомнить, осмыслить и прошлое, и настоящее.

Как жить? С чего начать?

Теперь, когда войны больше нет, особенно хочется, оглянувшись на пройденное, вернуться назад и подытожить, осмыслить прожитое. Под нами, как на карте, проплывает Сибирь, мирная, не тронутая войной. Мы летим над Сибирью многие часы, и нет ей конца, а мысли вновь возвращают меня в Севастополь, и вижу я его чистым, светлым, не разрушенным. И как бы заново просматриваю фильмы, в создании которых я принимал участие: «Героический Севастополь», «День войны», «Черноморцы», «Битва за Кавказ», «Битва за Севастополь», «В логове зверя», «Померания», «Разгром Японии»... Это этап пройденного мной пути — малая частица труда нашего «цеха» — двухсот пятидесяти фронтовых кинооператоров, из которых каждый пятый остался на поле боя — рядом с солдатами... Я помню их всех. Они были моими товарищами. Героические страницы вписаны в историю не только снятыми ими кадрами, но и самой их жизнью, ее последними мгновениями. В присланной на студию коробке со снятой кинопленкой, оператор Николай Быков писал: «В Бреслау во время съемки уличного боя осколком снаряда был убит кинооператор Владимир Сущинский. На поле боя снять его я не мог — был ранен этим же снарядом». Через несколько дней прислал на студию снятую пленку оператор М.Арбатов с аннотацией к снятому материалу. Среди перечисленных эпизодов такой: «Перебегающий с кинокамерой Николай Быков. Убитый Быков, около него камера». Не прошло и нескольких дней, как пришло извещение: М.Арбатов погиб в бою.

При съемке форсирования канала Донау в Вене под густым огнем от разрыва мины погиб кинооператор Семен Стояновский. Смертельно раненный, он повторял: «Аппарат! Сохраните аппарат! Не засветите пленку! Передайте в штаб!» За себя он не тревожился. У белорусских партизан погибла в неравном бою кинооператор Мария Сухова. В Таллинской операции погибли на корабле кинооператор Павел Лампрехт и его ассистент Анатолий Знаменский — первые погибшие в самом начале войны. За три дня до конца войны погиб у югославских партизан Владимир Муромцев.

Всех невозможно перечислить — это отдельная книга о подвиге кинооператоров, стоявших во время Великой Отечественной войны рядом с солдатами, о моих товарищах, чьим оружием была лишь кинокамера, которую они сжимали в руках до последней секунды — как винтовку.

Я иду по дороге памяти... Разве могли мы, фронтовые операторы, снимая ужасы войны и радость победы, представить себе, что пройдет несколько десятков лет и оставленные нами запечатленные мгновения войны день за днем — три миллиона метров отснятой кинопленки, как «машина времени», дадут возможность не только нам, живущим на земле, вернуть историю назад — к любому из этапов войны, но и далеким потомкам нашим взглянуть на события, которые так далеко остались позади, и сделать единственно правильный вывод: это никогда больше не должно повториться.

Пройдет не один десяток лет, прежде чем я и мои сверстники — участники этой войны — поймем, что это был наш звездный час. Этот парадокс, наверное, трудно осознать тем, кто не пережил войну, и предвоенное время, и послевоенное... Мы не только жили те четыре года на пределе своих возможностей — и физических, и нравственных, и духовных, — но мы еще уважали себя, чувствовали, что судьба страны зависит от нас — от каждого в отдельности. Может быть, это было заблуждением, но это было прекрасное заблуждение, которое помогало не только выстоять каждому, но помогало выстоять — стране.

Трудности восстановления нас не пугали, потому что мы осознали и свою ответственность, и свои силы.

Мы возвращались домой в надежде, что жизнь будет прекрасная и светлая...

Публикация Джеммы Фирсовой

В материале использованы авторские фото- и кинокадры Владислава Микоши и фотографии из архива Д.Фирсовой.

РОСТИСЛАВ ЮРЕНЕВ

В оправдание этой жизни

Ростислав Юренев

Война приобретала для меня все более обыденный, привычный характер. На Керчь летали нечасто. По-видимому, Керченский пролив основательно разделил нас с противником: ни немцы, ни мы форсировать его не собирались. А вот на севере дела обстояли хуже. Ростов снова пал, и немцы устремились на юго-восток, угрожая отрезать нас, выйдя к Туапсе или Новороссийску. Наш «полчок» перебазировали в небольшую, еще более зеленую, тихую, очаровательную станицу Киевскую, а вскоре и из Киевской передвинули юго-восточнее. Оттуда я сделал пару ночных разведывательных полетов на север, в сторону Староминской. В первом полете ничего не обнаружил, во втором увидел длиннейшую колонну автомашин, часть из которых шли, даже не выключая фар. Наши это драпают или немцы уже рвутся к Армавиру и Краснодару? Сбросить бомбы по этой колонне я не рискнул. А вдруг — наши? Пролетели еще на север, сбросили бомбы просто в темноту. Докладывать об этом пришлось не командиру эскадрильи, а командиру и комиссару полка. Посомневавшись, они решили, что я был прав. Даже если шли не свои — мои четыре осколочные двадцатипятикилограммовые большого вреда колонне не причинили бы.

Через несколько дней я шел через наш аэродром из столовой в хату, где довольно уютно мы устроились всем нашим звеном. Приближающийся шум самолета заставил меня встревожиться: неужели кто-то хочет к нам садиться, а я, вопреки правилам, тащусь по жаре, сняв китель, поперек посадочной полосы? Прямо на меня шел незнакомый самолет. Пулеметная очередь по мне, поднявшая пыль сзади и слева, заставила меня лечь, упасть на землю. Самолет прошел низко надо мной, и я узнал немецкий штурмовик «М-110». Его хвостовой стрелок дал по мне еще одну очередь. Белая моя рубашка была неплохой мишенью, но все-таки он промахнулся.

Ребята да и комэск надо мной посмеялись: «Не будешь таскаться по посадочной полосе, да еще и без кителя!»

Но через несколько часов, к вечеру, над нами появилось уже три «мессершмитта». Они спокойно, в несколько заходов, обстреливали и бомбили наши самолеты, на которые техники уже подвесили бомбы. Мы с техником, лежа в какой-то канавке, смотрели, как загорелся наш верный «У-2», понимая, что от его взрыва нам достанется похлеще, чем от мессершмиттовских пулеметов. Грохнул взрыв бензобака. Бомбы не взорвались. Самолет сгорел дотла. Вопреки инструкциям мы трое, пилот, техник и я, в его хвосте хранили свои незначительные пожитки. Сгорел и мой маленький чемоданчик с парой белья, пачкой табаку и папкой черновиков моей диссертации «О трагическом в советском киноискусстве...»

Окончание. Начало см.: 2005, № 5.

Какой припадок идиотизма заставил меня взять с собой в армию эту папку, эти полсотни страниц, на которых я безуспешно пытался доказать, что классовая борьба может рождать непримиримые антагонистические конфликты и что борьба со смертью, с неразделенной любовью, с природой может приводить к катарсису?.. Не казалось же мне, черт побери, что в перерывах между кровопролитными баталиями я смогу воспарить теоретическими открытиями?.. Глупо, глупо. Конечно же, я ни разу не заглянул в эту тоненькую папочку, позабыл даже взять ее с собой, когда ездил в отпуск в Москву. Она героически погибла под бомбами фашистских захватчиков, и я, ей-богу, пожалел о ней меньше, чем о пачке табаку, сгоревшей вместе с нею.

Самолеты наши были уничтожены, остался только один. Боевого задания, разумеется, не было. На рассвете нас разбудили снова разрывы бомб и пулеметные очереди. Опять по аэродрому и по станице, где мы ночевали. «Мессера», видимо, решили добить нас окончательно. Но аэродром был пуст. Единственный наш самолет так и остался невредим. И хотя стекла в нашей хате вылетели, а пара соседних хат запылала, человеческих потерь не было.

К полудню был получен приказ: самолет отогнать в распоряжение армейского штаба, командиру и комиссару явиться в штаб, имущество полка отправить на грузовике туда же, а личному составу в пешем строю отступать в направлении Крымской и Новороссийска. Пешего строя у нас не получилось. Мы брели, растянувшись недлинной кишкой по пыльным проселкам. Сухие пайки нам выдали, пили мы дождевую воду из «бассейнов» в минуемых станицах и хуторах. На Кубани питьевую воду, стекающую с крыш, собирают в ухоженные крытые цементированные «бассейны». Лето было засушливое, и женщины (мужчин в населенных пунктах мы не видели) давали нам напиться неохотно.

Пока мы тащились по жаре, немцы взяли Краснодар. Приближаясь к Новороссийску, мы все чаще встречали наших пехотинцев и артиллеристов. Никто ничего определенного не знал. «Какого рожна вам нужно в Новороссийске?.. — орал на нашего начштаба какой-то запыленный подполковник. — С вашими пистолетиками еще нарветесь на немцев! Может, они уже в порту...»

И действительно, на дальней окраине города нас встретили автоматные очереди. Мы рассыпались, а проще говоря — разбежались. Куда деваться? Приказано прибыть в Новороссийск... Достучавшись, когда стемнело, в какой-то домишко, мы, человек пятнадцать сбежавших в одном направлении и отыскавших друг друга в безлюдных садах и на улицах окраины, разузнали у старика, что немцев у них на улице еще нет, они напирают на побережье, на порт, а наши, судя по стрельбе, окапываются на южной окраине, в цехах и складах цементного завода. Мы побрели туда. Чуть не нарвались на немецких мотоциклистов, но опять разбежались, после чего нас осталось пятеро или шестеро. На рассвете нас обстреляли свои из-за каких-то серых бетонных заборов. На наш отчаянный мат к нам выбежал сержант и, матерясь еще пуще, провел за заборы, где лейтенант указал нам дорогу к штабу. Это был штаб пехотного полка, откуда нас отправили в какой-то другой штаб, где, к нашему радостному удивлению, мы увидели человек двадцать однополчан, возглавляемых растерянным и пришибленным начальником нашего штаба. Мы больше суток ничего не жрали, но нас никто кормить не собирался. После каких-то звонков, докладов, объяснений, оправданий нам к вечеру выдали бумажки за двумя печатями — пехотной и авиационной, — что мы являемся военнослужащими 763-го авиационного полка и следуем к месту его дислокации в Лазаревском (под Сочи). «Следовать» нам приказали на попутных машинах, «сообразуясь с обстановкой».

На Черноморском побережье я был лишь в Кабардинке, в Доме отдыха, в 1938 году. Красоты «советской Ривьеры» мне предстояло осмотреть когда из кузовов попутных грузовиков, а когда и при пешеходной прогулке. Не скажу, что прогулка эта мне очень понравилась. Узкая лента раздрызганного шоссе пролегала у самого моря, иногда припераемая скалами к каменистым пляжам. В этих узких местах нас дважды или трижды задерживали заградотряды, вылавливающие беспорядочно отступавших солдат и офицеров. Лишь на одном пункте у нас хотели отобрать единственное наше оружие — пистолеты: «Драпать можете и безоружными!» Но после препательств — отстали. Зато на другом пункте вдоволь покормили кукурузной кашей с нитками разваренного мяса. На машины, идущие от фронта, нас, как правило, не сажали. Неспешно мы подвигались пешком. И когда перед нами уже от-

крылся вид на горящий дымный Туапсе, нас троих — техника-лейтенанта Ивана Спирина и младших лейтенантов Сергея Бондаренко и Ростислава Юренева — постигло несчастье.

Странное, непредсказуемое дело война! Смерть выбирает свои жертвы капризно, прихотливо. До сих пор она редко посещала наш полк. И нарядные фейерверки зенитных «эрликонов» над Владиславовкой и над Керчью нас миновали — потерь почти не было. Катастрофическое бегство с Керченского полуострова поубавило наш личный состав, но он не весь погиб, а лишь распылился, развеялся по другим частям. Известий о смертях почти не было, за исключением убийства летчика старым татарином да исчезновения Михайличенко с плоскости самолета. «Мессершмитты» чудесным образом смертей нам не принесли. Наконец, ночное блуждание по занимаемому немцами Новороссийску, тоже, кажется, обошлось благополучно. А тут...

Погода была прекрасная. Найдя небольшую бухточку, мы искупались, простирнули свое исподнее, посушили его на солнышке. Пошли дальше. Будто и не было никакой войны, только есть вот хотелось. Отвлекались от голода обозреванием «видов». Море, как говорил классик, смеялось. Горы, подступающие к самому берегу, зеленели и цвели. Больше всех умилялся Ваня Спирин. Помор откуда-то с Кандалакши, он ликовал от красок теплого моря, от цветущих кустов, склонявшихся к узкой полоске шоссе.

И вдруг страшный, нарастающий вой бомб... Я бросился на край шоссе, скатился на щебень. Разрыв, второй совсем рядом, третий в воде. Забившись в какую-то ямку, я не мог втянуть в нее свои длинные ноги. Откуда взялся самолет? Мы же ничего за шумом моря не слышали! Полежав еще в ожидании нового налета, я начал ощупывать ноги. Кажется, целы, только коленка в крови да брюки, мои верные черные, уже облезлые морские брюки порваны от ширинки почти до самого низа. Вставать? А может быть, лучше полежать еще? Но встал, вылез на дорогу. Небольшая воронка дымилась метрах в трех, а еще в нескольких метрах лежал Ваня Спирин. Хотелось крикнуть ему «вставай». Но Бондаренко, тоже вылезший на дорогу, что-то закричал, замахал руками. Я подбежал. Ваня лежал на спине без обеих ног. Черная, резко пахнущая кровь растекалась растущей лужей. Не помню, как мы его оттащили в сторонку, помню, как пытались остановить идущие мимо машины, но водители были заняты огибанием воронки и не обращали на нас внимания. Боже мой, Боже, что делать? Мы понимали, что остановить кровь мы не в силах, что Ваня умирает, если уже не умер. Но он открыл глаза, поморгал, удивленно озираясь вокруг, что-то невнятное прошептал. Стараясь не глядеть на кровавые обрубки, я нагнулся к его лицу.

— Славка! — вдруг сказал он отчетливо, — как, говоришь, называют эти елочки?

Я уставился на пыльный придорожный кипарис и не мог вспомнить его название. А глаза у Вани как-то страшно закатились, изо рта вытекла струйка крови, он вздрогнул раз, другой...

— Умер, — сказал Бондаренко.

Остановился какой-то грузовичок. Вылез пехотный лейтенант.

— Н-да! — сказал спокойно.

— Что же нам делать? — спросил Бондаренко.

— Нечего вам делать. Зарыть вы его тут, на камнях, не сможете. Сидите пока здесь. Как доеду до Туапсе, может, найду там похоронную команду.

Ночь упала быстро. Стало холодно. Спать мы, конечно, не могли. Кровь из Вани продолжала вытекать, потом перестала. О чем я думал? О бренности жизни, о непредсказуемости смерти? Что-то тяготило меня, давило на мозг, вертелось на языке... как называются «эти елочки»?

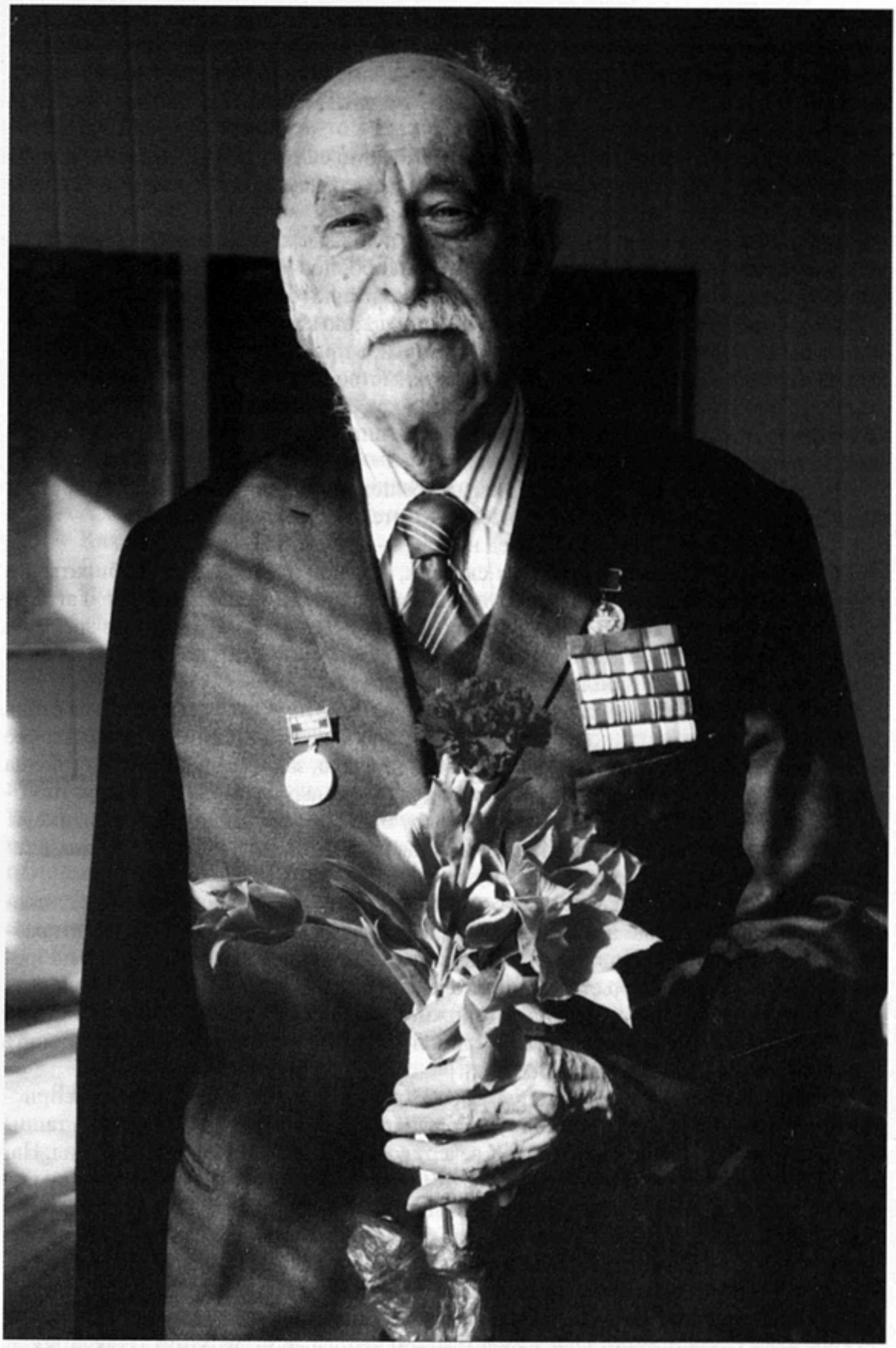
— Кипарисы, — внезапно вспомнив, громко сказал я.

— Чего ты бредишь? — сердито спросил Бондаренко. — Постарайся лучше уснуть.

Никакой «похоронки» не прибыло. Ближе к полудню остановился пикап, груженный какими-то ящиками. Интендантский майор, походив вокруг нас, ворчливо приказал шоферу постелить на ящики плащ-палатку. Измазавшись в крови, мы погрузили Ваню в пикап. Осмотрев тело, а заодно и проверив наши документы, майор велел привязать Ваню покрепче.

— А вас я взять не могу. И так перегружен, скаты еле живы.

Не спросив даже, куда он денет труп, мы побрели вслед за уходящим пикапом. Вскоре он скрылся. Мы шли молча. Хотелось есть.



Ростислав Юренев

— Слушай, — вдруг спохватился Бондаренко, — а где же Ванины ноги?

За всю бессонную ночь мы не вспомнили, что оторванные ноги должны же где-нибудь валяться.

— Что ж, возвращаться, что ли?

— А что мы с этими ногами станем делать?

И мы пошли дальше. Нас иногда бомбили. Боялся ли я смерти? Как ни странно — нет. Не боялся, но и не хотел умирать. Слишком уж глупо и бесполезно умирать, как Ваня. И надо куда-то идти.

Скучно рассказывать, как обходили мы горящий Туапсе, как искали, где бы по-

есть. Как повезло нам наконец — насильно взобрались на аккуратно увязанный багаж небольшого грузовичка, принадлежавшего новороссийской метеостанции, направляющейся в Сочи. Сидевшие втроем в кабине метеорологи вначале пытались сопротивляться: «Там у нас бесценные инструменты! Раздавите...» Но мы уже лежали на этих инструментах.

— Все равно к вам подсадят, — примирительно сказал Бондаренко, — уж лучше везти двоих офицеров. А то вас, того и гляди, совсем ссадят с вашими инструментами.

Грузовичок довез нас не до самого Сочи, а до Красной Поляны, расположенной над городом, в горном сосновом бору. Там обосновался госпиталь, но раненых почему-то еще не привезли. Сердобольные санитарки накормили нас, позволили вымыться под горячим душем, пытались зашить мою штанину, сменили белье. Хотелось бы остаться здесь подольше — в сытости, в прохладной тишине, но привезли раненых и нам дали понять, что гостеприимство закончилось.

Спустившись в город, мы попали в иной, как бы довоенный, мир. Сочи еще не бомбили, в магазинах продавали лаваш, сыр и вино, на улицах можно было встретить женщин в летних открытых платьях.

Встретили мы и московских моих знакомцев — писателей Николая Агарова и Яна Сашина. Оба работали во фронтовой газете «Вперед на запад».

— Теперь мы именуемся «Вперед назад», — мрачно сострил Сашин.

Нашли мы и комендатуру. Нам сказали, что полк наш должен собираться в Сухуми. Мы, не спеша, отправились туда. Любовались деревянной дачей «Гагрипша» в Гаграх, черными лебедями в пруду Нового Афона. Но эти мирные зрелища быстро сменились военными. Подъезжая к Сухуми, мы смогли наблюдать, как несколько «юнкерсов» бомбили вокзал и набережную.

Въехав в город, мы увидели, что он совершенно пуст. Никогда я не видал столь живописных безлюдных городов. После первой же, сегодняшней бомбежки все население Сухуми ушло в горы. Разрушений не было, за исключением гастронома в районе вокзала. Стекла и двери вылетели, одна стена обрушилась, а вокруг никого. Мы вошли в магазин, взяли немного сыру и по паре бутылок какого-то ликера. Бутылки спрятали в клумбе центрального сквера. Выпив одну тут же, в сквере, в тени бамбуковой рощи сладко вздремнули.

Бродя в вечерней прохладе по пустому городу, встретили наконец кого-то из своих. Наш «личный состав» эвакуировался вслед за населением в горы, но, будучи храбрей, ушел недалеко, обосновался на окраине, в обезьяньем питомнике. Мы побрели туда, «явились» начальству, спать полегли где-то под кустами. Было холодно, и мы злобно обсуждали странную осторожность начальства: зачем было заставлять нас валяться на земле и мерзнуть, когда в пустом городе можно было бы поспать в любом доме, на любых постелях.

Утром, налюбовавшись на голодных обезьян, демонстрировавших нам непристойные движения, мы нестройной гурьбой спустились в город. Вслед за нами тащились и наиболее храбрые из жителей. К вечеру возвратились многие, и город ожил. Насколько я знаю, Сухуми больше никогда не бомбили, хотя немцы и наступали по Военно-Сухумской дороге и подошли довольно близко, до горы Индюк. Томясь от неопределенности и жары, а ночью замерзая без одеял и матрасов в пустующей школе, мы провели в прекрасном, веселом, зеленом городе дня два или три. Мы с Бондаренко тайно утешались нашим краденым ликером из клумбы. Наконец за нами пришли грузовики, и нас «передислоцировали» в городишко Миха Цхакая.

Уж если Сочи потешил нас своей мирной атмосферой, то Миха Цхакая, казалось, война совсем еще не коснулась. Особенно поразил нас маленький базарчик с вином, виноградом, помидорами, козьим сыром. В самом его центре околачивались несколько румяных и черноусых грузин лет по восемнадцати-двадцати, торговавших ирисками из фанерных коробок. Почему же эти здоровяки не в армии, не на войне? Позднее, как следует насладившись вином, наши летчики набили этим «дезертирам» морды. Они с базара испарились, но безмятежная их праздность вскоре охватила и нас.

Разместили нас, как повелось, в школе. Начальство смотрело сквозь пальцы на регулярное исчезновение после вечерней поверки большей половины ребят, быстро договорившихся с местными владельцами аккуратных домиков, кудрявых садиков и

мягких постелей. Беспокоило это лишь вновь назначенного к нам комиссара Грабчака. Он появлялся в школе после полуночи, пытался пересчитывать тех, кто законопослушно спал на полу и на столах, но вычесть их из общего количества своих новых и еще незнакомых подчиненных он не мог. Выход он нашел наконец правильный: надо личный состав чем-то занять. На очередной поверке он объявил, что завтра начнется командирская учеба. Мы сдвинули освободившиеся от спавших столы, расселись на них, за неимением скамей и стульев. Оказалось, что ни строевого, ни караульного устава, ни даже наставления по учебным полетам или описаний наших столь прекрасно изученных «У-2» ни у кого не нашлось. У самого комиссара был, разумеется, «Краткий курс истории ВКП(б)», о значении которого для поднятия политико-морального состояния военнослужащих он нам весьма пространно и малограмотно поведал. Исчерпав свои знания, он неохотно объявил: «Всем разойтись, — и, заглянув в блокнот, добавил: — Юренёву остаться!»

Я был неприятно удивлен, но, когда все разошлись, комиссар, приветливо переходя на «ты», пригласил садиться.

— Ты, судя по личному делу, самый грамотный в полку: институт, аспирантура или как ее там... Так вот, прими партийное поручение: будешь заниматься с людьми по «Краткому курсу». Я, видишь ли, не педагог.

— А я — беспартийный... Странно как-то будет...

— Как беспартийный?

— Да так, не вступал.

— Ну, удивил! С вашим-то, — он снова перешел на «вы», — образованием да и опытом боевым... Орден опять же...

— Да опыт-то боевой, а не партийный.

— Странно все это. Вы обдумайте положение... А поручение отменяется.

И с этих пор комиссар стал относиться ко мне с подозрением. Вскоре он нашел случай заставить меня обдумать свое положение. Повод дали мои заслуженные штаны.

Морская форма наша к этому времени поизносилась. И если тесноватый мой китель еще держался, а если начистить мелом пуговицы, выглядел совсем неплохо, то брюки, черные суконные брюки, не только выгорели и истерлись до унылой, облезлой серости, но и распадались от прорехи у колена почти до самого низа. Неоднократные попытки их отремонтировать были тщетны, нитки разных оттенков, включая коричневые и белые, еле держали разрыв, и сквозь него у колена просвечивали белые подштанники.

Как-то вечером я сидел с приятелем возле винного погребка, заканчивая трехлитровую сулею молодого, еще бродившего вина. Ворот кителя был, конечно, расстегнут, фуражка чудом держалась на затылке, рваная брючина, которую я уже научился прятать, поджимать, на этот раз мирно глядела на пыльную вечереющую улицу.

— Встать! Какой у вас вид! — вдруг загремело надо мной.

Я вскочил. Передо мною пыжился пехотный майор. Я быстро застегнул ворот.

— А это что за лохмотья! — орал майор, указывая на штаны.

— Вот жду, когда выдадут новые.

— Разговорчики! Да вы еще и пьяны! Следуйте за мной!

— А вы, собственно, кто такой?

— Я — комендант города!

— Следуйте-ка отсюда, комендант, своим направлением!

— Молчать! С кем...

И он стал расстегивать кобуру. Но мне это удалось скорее. Он взвыл и отскочил. Приятель мой бросился между нами. Откуда-то набежали однополчане, что-то галдя, оттеснили майора, а меня, через погребок, вывели черным ходом в соседний переулок.

На следующее утро меня вызвал командир полка. Моя штанина была отличным опознавательным знаком.

— Что же это вы, лейтенант, стрельбу по коменданту устраиваете?

— Я, товарищ подполковник, не стрелял.

— А комендант говорил, что почти что стрелял.

— «Почти» стрелять нельзя. Так же, как «почти беременных» не бывает.

— Шутить не время, лейтенант. Насчет беременных я уж сам как-нибудь разберусь. А наш комиссар толкует об отдаче под суд, о лишении звания.

Я не нашелся, что сказать.

— Так вот что, братец, — переходя на примирительный тон, продолжал майор. — Под суд боевого летчика за пьяную ссору я отдавать не буду. Но наказать тебя надо! — Он взял со стола какой-то лист с машинописным текстом. — Вот залежался у нас наградной лист на тебя. Еще со станицы Славянской лежал. Сам понимаешь, не до награждений было, пока отступали. Теперь вот хотели посылать. А придется порвать...

Я молчал. Он уставился на лист, словно хотел заучить стандартный казенный текст, представляющий меня ко второму ордену. Потом взял и перед моим носом разорвал, крякнув, на четыре части.

Я молчал. Было жалко. И стыдно.

— А теперь идите...

Я повернулся налево кругом.

— Постой! И на улице вино не распивай. И штаны постарайся получше зашить. Сам понимаешь, морских штанов у нас здесь нет.

И потекли снова праздные дни. «Краткий курс» занудливо нам пересказывал один наш партийный воентехник. Штаны мне заштопал, подложив под разрыв полоску атласной подкладки, пожилой портной-мингрел, отчего шов приобрел более приличный, но и более заметный вид. Вино я пил уже внутри погребка. Получил письма от мамы и от Тамары. Тамарино письмо излучало нежность и спокойствие. Она, словно знала, что ничего со мной не случится, ждала скорой встречи, сообщала мне милые и веселые подробности о своей полуголодной студенческой жизни. Я понимал, что больше ей писать не о чем, что веселый тон объясняется не только ее прирожденной жизнерадостностью, но и желанием меня ободрить, приблизить к себе. А мне было грустно. Как далеки мы! Как разошлись наши обстоятельства и интересы. И надолго ли ей хватит этой нежности, этой верности?..

Наших специалистов послали за новой техникой. Куда — держали почему-то в строжайшей тайне. И какова будет эта техника? Снова «У-2»? Да и аэродрома, даже ровной площадки в окрестностях Миха Цхакая, кажется, нет. Никаких известий мы несколько дней не получали — никто пока что не возвращался.

Неожиданно меня вызвал командир полка. Я шел к нему с тяжелым чувством. Опять интриги комиссара? Но оказалось — наоборот.

— Поедете вдвоем с твоим дружком Бондаренко поездом в Тбилиси. Повезете пакет в штаб округа. У тебя есть знакомые или родные в Тбилиси? Не загуливайте там особенно, но дня два побыть разрешаю!

Не знаю, почему он так облагодетельствовал меня, подозреваемого. Но раздумывать долго не пришлось. Тем же вечером мы без особого труда и, разумеется, без билетов, влезли в какой-то местный поезд.

Пакет мы доставили и вручили утром. Дежурный офицер, приказав подождать, через четверть часа вернулся, сказал, что ответа не будет, расписался в сопроводительной и потерял к нам интерес.

Что же нам делать в большом незнакомом городе? Как использовать пару дней свободы? В Тифлисе я не бывал, адресов никаких не имел. Решили пойти на киностудию. Может быть, Колька Пипинашвили или кто-нибудь другой из знакомых там найдется?

На киностудию мы прошли свободно. Порасспросили редких обитательниц во дворе и в пустынном здании. Выяснили, что Пипинашвили на студии давно не видали, но можно пройти к самому Шенгелая, он как раз сейчас здесь.

С Николаем Шенгелая, прославленным автором восхитительной кинономеллы «Элисо» и монументальной эпопеи «Двадцать шесть комиссаров», я знаком не был. Но решил все же зайти. Бондаренко остался ждать во дворе, заигрывая с молоденькими женщинами, вероятно, монтажницами.

В полутемном и прохладном кабинете меня встретил стройный, аккуратно одетый грузин с черными усиками, красиво вьющейся шевелюрой и внимательными бархатными глазами. В неспешной и дружеской беседе выяснил мои обстоятельства, припомнил мои статьи в газете «Кино». Обрадовался, что я знаком с Кирой Андроникашвили, сестрой его жены Наты Вачнадзе. Посмеялся над моей бедой со штанами. Встрепенулся, когда я сказал, что меня ожидает во дворе мой однополчанин.

— Как же так вы бросили своего друга? Ведь времени... ух ты, уже скоро час. У нас здесь в столовой можно пообедать. Зовите друга, извинитесь за меня, что за-

держал вас, и идите в столовую. Я распоряжусь. Хорошего шашлыка, сами понимаете, не обещаю, но накормить вас накормят.

В полупустой столовой нам подали зелень, харчо, вареное мясо, пару бутылок телиани. Когда мы, разомлев в беседе с поварихой, закончили трапезу, Николай Михайлович появился со свертком в руках и заговорщически позвал меня снова в кабинет. В свертке оказались брюки. Мы оба застеснялись. Я отказывался: «Ну что вы, зачем, мне должны скоро выдать». Он настаивал, ему, мол, они не нужны. Брюки были черные, мне чуть-чуть широки и коротки, материя в рубчик и обшлага не соответствовали морской форме. Но Шенгелая ушел в костюмерную и вскоре вернулся... В общем, обшлага пошли на удлинение штанин, в поясе было ушито, и я, чувствуя себя нарядным, отправился по заботливо записанным адресам.

Пипинашвили и Шота Манагадзе в Тифлисе не было, зато там неожиданно оказались мои бакинские друзья Володя Кочетов со своей красавицей женой Тезой и моя студентка Маро Ерзинкян — маленькая, тоненькая, удивительно хлопотливая и живая, ее все во ВГИКе любили, называли Марошкой. Это ее я встретил в обледеневшем вагоне на станции Бузулук, когда чудом постучался в вагон, переполненный эвакуированными вгиковцами. Почему она перебралась в Тифлис из Алма-Аты, я не помню. Помню досаду, что с Тамарой она в Алма-Ате не встретилась. Помню долгое застолье у Кочетовых, а потом блуждание с Марошкой по рассветному, пустынному, казавшемуся заколдованным городу, горбатые узкие улочки, деревянные балконы, нависающие над тротуарами, древнюю крепость над обмелевшей каменистой Курой, тихий заспанный вокзал, от которого, как ни странно, отходил местный поезд до Миха Цхакая.

Бондаренко дремал. Ночь он провел «у добрых и любезных девушек» с киностудии. Застеснявшись, подробностями делиться не стал. А я боролся с набегающей, как волна, тоской. Не надо бы мне так прикасаться к прошлому, к киностудии, к милым моим кинематографистам, к воспоминаниям о ВГИКе, о Москве... Удручало почему-то больше всего то, что Марошка не встретила Тамару в Алма-Ате. И хотя я знал из писем, что она там, что учится, что здорова, — вдруг как бы выросло расстояние между нами, расстояние не в тысячи километров, а в тысячи обстоятельств, мыслей, поступков, забот, у нас уже необщих, нам неизвестных, может быть, и малопонятных, и отчуждающих...

Штаны мои, шенгелаевские, ни восторгов, ни нареканий в полку не произвели. Я щеголял в них недолго: к зиме нам выдали новое — армейское — обмундирование. Морское надо было сдать. Оставить разрешили только черные фуражки с золотыми «крабами» над козырьком.

А война приобрела для меня какой-то обыденный, рутинный характер. «Новая материальная часть» оказалась, как я и думал, старенькими, залатанными «У-2». Воевать пришлось с «аэродрома» Агой — узкое ущелье с пересохшей речкой, — сесть на который можно было только с моря, первое касание произведя о галечный пляж. Бомбить летали за Клухорский перевал, вероятнее всего, — впустую: огней противник не зажигал, лишь узенькую извилистую дорогу можно было разглядеть в темноте. Перебои с бензином и бомбами делали нашу работу нерегулярной. Дневные полеты с Сухумского ипподрома на западную сторону Марухского перевала, в расположение нашей пехоты, казались поначалу полезнее: мы сбрасывали на маленькие горные полянки мешки с сухарями и даже ящики с патронами. Да и летать днем над сияющими и зеленеющими ущельями было приятно. Но вскоре штурманов от полетов отстранили: во-первых, наши мешки слишком часто падали в недосягаемые стремнины, ящики разбивались и патроны рассыпались. Во-вторых, была найдена полянка, на которую можно было, правда, не без риска, садиться. Находить при свете дня эту полянку летчики отлично могли без нашей помощи, а вторую, штурманскую кабину целесообразнее было загружать все теми же ящиками и мешками.

Пока наши пилоты мирно трудились над ящиками и мешками, мы, штурмана, томились праздностью. Участилось пьянство. Кто-то подцепил триппер. Ходить в город комиссар запретил. «Теоретические занятия» — все те же уставы, наставления и описания — были никому не нужны, и начальство смотрело сквозь пальцы на

манкирующих, дремлющих, читающих на занятиях раздобытую где-то беллетристику. Спасал меня Мельников-Печерский. Медленно, как живительную влагу, впивал я подробное описание труда, молитв и, главное, трапез раскольников «В лесах». Узнал, что чай они пили «с закусками и заедками» и леденцами не после, а перед обедом. И это умиляло. Слишком уж их густой, неспешный быт, их витиеватые интриги отличались от нашего нудного прозябания, от наших, хоть и привычных, но военных, небезопасных забот.

Тамара прислала письмо, как всегда, нежное и веселое. Чтобы меня потешить, сообщила забавную пародию на модную песню на популярный мотив:

По аллеям центрального парка
С пионером гуляла вдова,
Пионера вдове стало жалко,
И вдова пионеру дала...
Как же так, вдруг вдова
Пионеру дала,
Почему, объясните вы мне?
Потому что у нас
Каждый молод сейчас
В нашей юной прекрасной стране!

Стихи эти я прочел Виноградову, затем молодым ребятам из недавнего пополнения полка. Успех превзошел все мои ожидания. Ко мне стали приходить из другой эскадрильи, даже из батальона аэродромного обслуживания.

— Ну-ка прочти еще! Ну и развеселая у тебя жена. Покажи фотографию. М-да! Дай-ка теперь я сам прочту.

А кое-кто просил почитать и само письмо, в чем я отказывал.

Странно, что это фривольное стихотворение и веселые улыбающиеся фотографии, снятые, возможно, поклонниками Тамары, вдруг приблизили нас друг к другу, познакомили ее с моими однополчанами, создав у них фривольное представление о ней.

А ведь я думал о Тамаре, силился представить ее себе, припомнить разные, пусть мелкие, случайные детали наших отношений, нашей физической и духовной близости. Она виделась мне не потешающейся над столь характерными для тыла пионером и вдовой, не заразительно смеющейся, а тихой и нежной, думающей обо мне. Или спящей в узкой девичьей постельке со счастливой улыбкой на губах. Я даже пытался выразить это в стихах:

Ты спишь, что видишь ты во сне?
Какою радостью овеян
Твой светлый лоб, какой весне
Улыбкой вторишь ты своею?

Но дальше стихи не шли. Получалось или слишком уж сентиментально, или книжно: «...как Моцарт, чист рассвет...» Нет, нет, не так надо было... Стихотворение так и не было закончено. А письмо с пионером и вдовой помнилось с улыбкой. Вот опять досада, что поэта из меня не вышло.

Пришли к нам еще пара столь же потрепанных самолетов и несколько совсем зеленых, только что с военных курсов, пилотов и штурманов. Забрали от нас нашего немолодого и спокойного подполковника-комполка, к которому я испытывал симпатию за то, что не отдал меня под суд из-за цхакайского коменданта. Временно исполняющим назначили нашего полкового штурмана — молодого и красивого майора Бонна, тоже недавно пришедшего в полк. Авиационными полками повсюду командовали пилоты, а чем этот симпатичный, но ничем еще себя у нас не проявивший штурман заслужил такое доверие, никто не знал. Подпирали Бонна с обеих сторон комиссар Грабчик и худенький чернявый капитан-«смерш». Сначала думал, что даже хорошо, что стало известно, при ком помалкивать, но потом, после его очень неловких и, к счастью, не настойчивых, недолгих попыток склонить меня к «доверительной дружбе», понял, что у него повсюду есть наушники, стукачи. Делать этому представителю всевластной организации, громко именуемой СМЕРШ (смерть шпионам!), в нашем «полчке», летающем над своей территорией на старинной общеизвестной «технике», было совершенно нечего. Тем он и был опасен: мог выдумать, выслуживаясь, все что угодно.

Внезапно нас перебазировали. Видимо, на Клухорском перевале мы уперлись достаточно крепко, и немцы перенесли свои усилия снова под Туапсе. После счастливого безделия на окраине, хоть и запретного, но достижимого, солнечного, винного, базарного, веселого Сухума нас перебросили севернее, под Кабардинку, в «населенный пункт» Марьина Роща. Населенным этот пункт назвать было бы слишком смело. На склоне каменистой, пологой, обросшей колючим кустарником горы стояли два длиннейших каменных хлева, по-домашнему пахнущих коровяком и свежими смолистыми досками, из которых были сколочены нары и закуток для «штаба», то есть для Бонна, двух его советчиков и подобия канцелярии, где клубились наглый, облеченный особым доверием СМЕРШа «начальник отдела кадров» Царлин и его еще более наглый сержант-«машинистка», вооруженный расхлябанным «ремингтоном». Да! Теснился там с ними и вновь назначенный начальник штаба, бывший начхим, капитан Рыбицкий.

Трудно сказать, зачем в штате нашего полка был начальник химической службы. Чтобы проверять противогазы? Или дегазировать нас в случае, если немцы?.. Или навешивать нам химические бомбы, если не дай бог... Пока же химическая война не начиналась, начхимов, людей обычно с высшим образованием, использовали во всех частях и соединениях на всевозможных, чаще всего необязательных, работах. Так, тихий, застенчивый и беззлобный капитан Рыбицкий стал «мозгом» нашего полка, второй по значению командной фигурой. Как я вскоре понял, исполнял он обязанности оперативной службы, причем весьма беспомощно: задания «спускал» правильно, а вот отчеты писал плохо, как-то неясно. Впрочем, отчеты наши армейскому и фронтовому начальству нужны не были.

Как-то я спустился в Кабардинку, чтобы вспомнить свое первое посещение побережья в 1939 году. И от нашего скромного Дома отдыха, и от глинобитной деревушки остались одни развалины. Стояла глубокая осень, уцелевший маленький парк печально облетал. Вот здесь была тогда волейбольная площадка, вот здесь терраса, где мы танцевали под бойкие фокстроты юного Саши Павленко, оказавшегося братом Олега Павленко, моего друга и соавтора по ВГИКу. А как звали еврейскую девушку, откровенно в меня влюбившуюся, подарившую мне разрозненный томик стихов Гейне? Было все это или не было?

Живя в коровниках Марьиной Рощи, мы изредка летали с аэродрома в Геленджике. Сначала на перевал, где проходила железная дорога на Туапсе. В районе селения Гойтх, на горе Индюк, в лесу будто бы угнездился какой-то немецкий штаб. Бомбили мы «по квадратам», то есть неприцельно, так как штаб этот себя не обнаруживал. Разве что иногда летели нам вслед редкие трассирующие пули. Геленджикский аэродром иногда бомбили «юнкерсы», а Марьину Рощу обстреливала дальнобойная батарея, установленная немцами в Новороссийском цементном заводе. Урона нам эти обстрелы не принесли, хотя развлечением в нашем первобытном образе жизни мы их не считали. Шелестение снарядов над головой и визг каменных осколков от попаданий в скальный грунт на музыку похожи не были.

А быт наш поистине был первобытным. Ни книг, ни, конечно, радио. Газеты появлялись изредка, старые. Раза два приезжала кинопередвижка с «Чапаевым», «Александром Невским». Пленка рвалась, экран морщился и колыхался, звук захлебывался и хрипел. Фильмы эти я знал наизусть, и созерцание их истертого изображения вызывало, как и поход в Кабардинку, лишь ностальгическую тоску. Приятнее был приезд походной баньки с вошебойкой. Пока мы, голые, зябли в очереди в душевую, наша одежда прожаривалась в металлических шкафах. Особого эффекта прожаривание не дало.

Стремление к чистоплотности однажды основательно развлекло меня. Прознав, что на окраине Геленджика топится какая-то душевая, я после ночного вылета отпросился помыться. Желающих сопутствовать не нашлось, и я в одиночестве отыскал душевую. Совершенно пустую, но, как не удивительно, с горячей водой. Уютно простирнув белье и портянки, я щедро намылился, стал под душ и наслаждался льющейся на меня теплотой и чистотой, как вдруг страшный грохот прервал эту эйфорию. Ничего не понимая, я стоял посреди хлипкой душевой, все четыре стены которой вскоре обрушились. Пролетавший «юнкерс» сбросил с большой высоты единственную бомбу, далеко миновавшую аэродром и разорвавшуюся неподалеку от меня. Как ни странно, не причинившую мне даже царапины. Только одежонку

мою разбросало вокруг, в радиусе метров двадцати. Голый, дрожащий, я вытащил из-под обломков свои сапоги, штаны, гимнастерку. Мокрое белье лежало на месте, только одной портянки почему-то не оказалось. Пришлось натягивать мокрое белье, обувать один сапог на босу ногу, ковылять к аэродрому, ловить там попутную машину. Портянку я отрезал от и без того коротковатой казенной простыни. О происшествии начальству не докладывал, а своих ребят весьма посмешил.

— Ну ты даешь! Жаль только, что шмотки собрал, а то бы телешом сюда явился! — И утешительно: — Значит, пощадила тебя твоя бомба!

И здесь-то мои друзья оказались не правы.

Интенсивность наших вылетов нарастала. Помимо Гойтха и горы Индюк мы стали летать на север, бомбить северную окраину Новороссийского цементного завода, где, как нам сказали, располагалась дальнобойная батарея немцев, беспокоившая наши тылы. Летать туда было приятно: совсем недалеко, ориентировка по четкой линии побережья и светлой линии шоссе отличная, зенитное прикрытие слабоватое. И, главное, нам было лестно бомбить батарею, которая обстреливала нас. А кроме того, всегдашняя моя тайная тревога — не убиваем ли мы мирных, своих? — успокоилась. Близ передовой, в развалинах цементного завода, вероятно, женщин и детей не было.

Так вот стоим мы с молодым пилотом Калинчуком на старте. Бомбы подвешены, мотор включен, ремни затянуты, ждем зеленой ракеты на взлет...

...Сначала что-то белое склоняется надо мной. Как в кино: нерезкое изображение, и проступают черты женского лица. Где я? Кто она? Улыбается, слегка хлопает меня по щеке, беззвучно двигаются губы, но звенит из мучительного далека нечто похожее на ночное пение телеграфных проводов, только тише. Я пытаюсь подняться, но тупая боль волной проходит от затылка, по спине, к локтям и коленям. Может быть, я вскрикнул, а безмолвная женщина осторожно надавливает на лоб, на плечи. Я понимаю — надо лежать. Но почему? За женщиной появляются еще какие-то безмолвные люди. Врачи? Что же случилось?

А случилось то, что наш аэродром бомбили немцы. Бомба, воя которой мы не слышали из-за работающего мотора, упала где-то совсем близко. Взрывной волной наш легкий «рус-фанер» подбросило, перевернуло, кинуло метров за двадцать, на вагончик командного пункта.

Ничего этого я не помнил, не успел осознать. Все это рассказали мне, когда дней через пять я вдруг стал слышать.

Все эти пять дней я ощупывал тело в поисках переломов. Было много болезненных ушибов, синяков. Но встать, преодолевая боль, с помощью фельдшерицы я смог уже на третий день. А слух включался как-то потешно — слабым щелчком как бы откупориваемой бутылки. А выключался внезапно. То я слышал врачей и даже отвечал, не заикаясь, то вдруг снова глох. Врачи лазали какими-то прутьями мне в уши, рассматривали носоглотку, но, кажется, ничего не понимали. Фельдшерица ставила примочки на мои синяки. Голова то болела, то переставала, независимо от потери или возобновления слуха. Но слышал я все лучше, вернее, все дольше, глухота как бы отступала, становилась короче.

Слоняться по весьма неблагоустроенному госпиталю, проверяя — слышу я или нет, — мне надоело. Утверждая, что я слышу «почти прекрасно», я отпросился обратно в полк, в Марьину Рощу. Прослонялся вдоль наших коровников еще с неделю. То слышал, то не слышал.

— Что мне с тобою делать? — ласково проговорил майор Бонн, не чуждый юмора. — К полетам ты пока что не годен.

— А что мне, собственно, нужно слышать в полете?

— Нет уж, глухих штурманов мне не нужно. Да и не положено. Вот справка из госпиталя: «Контузия с потерей сознания и частичного слуха. К летной службе временно не годен».

— Слух у меня вовсе не «частичный». Вас же я отлично слышу.

— Начальство ты обязан слышать всегда, а возражать никогда. Я уже договорился в штабе армии: тебя временно назначают начальником оперативного отдела полка. Так что — тебя с повышением.

Так закончился боевой период моей военной карьеры. Начался период штабной, канцелярский. Более, конечно, безопасный, но и весьма противный.

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

Магазин
«Ad Marginem»
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951 93 60

Магазин «Мир печати»
ул. 2-я Тверская-Ямская, 54
тел. 978 50 47

Кинотеатр «Пять звезд»
ул. Бахрушина, 25

Кинотеатр «35 мм»
ул. Покровка, 47/24

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

Luigi Malerba

Le lettere di Ottavia

ЛУИДЖИ МАЛЕРБА

Письма Оттавии

Было когда-то итальянское кино, помните? Самое выдающееся зрелище в мире — начиная с «Кабирии» и «Камо грядеши?» и кончая «Сципионом Африканским». Были сверкающие, как лампы в стиле либерти, немые кинодивы, были славные символы «Чинес», «Скалера», «Титанус» и, наконец, «Чинечитта» — самая большая киностудия в Европе. Были «белые телефоны» фашистского периода, еще кое-что из тех времен и — взрыв: послевоенное кино с гениальной хроникой Росселлини, элегические фильмы Де Сики, мелодрамы Висконти, мастерство Дзаваттини, а следом вторая волна — колдовские придумки Феллини и холодная утонченность Антониони. История продолжается со своими взлетами и падениями, сохранилось множество имен тех, кто еще работает и уже ушел от нас. На памяти у всех Латтуада и Ризи, Моничелли и Пазолини, Скола и Карпи... Редко в нашей истории их творческие достижения вызывали такой интерес во всем мире и в то же время такое неприятие и раздражение на родине.

Чем запятнало себя наше кино перед правящей верхушкой Италии, что вызвало у нее такую откровенную враждебность и озлобление? Впечатление такое, что едва на экранах появлялся новый фильм, так будто бы ужасный запах серы ударял в нос хозяевам Италии. Какое обоняние, какая чувствительность! Да, порой киноискусство грешило некоторой вульгарностью и дешевой спекуляцией, впадало в глупое шутовство, согласен, но не было в нем ничего, что могло бы оскорбить ноздри Истории. Нет, оно оскорбляло только ноздри наших правителей.

Сверху было спущено указание: кино — легкий жанр, и точка!

Победу одержали пошловатые придумки «комедии по-итальянски» — на экран выносились все пороки, вызывающие не только смех, но и чувство горечи. И совесть, и кассовые сборы были «спасены». Но, несмотря на настойчивое давление официальных кругов, критический взгляд на итальянскую действительность, высвечиваемую целой когортой режиссеров, операторов, сценаристов, композиторов и техническим персоналом — лучшим в мире, бесценным персоналом, — жил.

Было когда-то процветающее кинопроизводство, дававшее работу многим тысячам трудящихся и приносившее в государственную казну приличный поток валюты благодаря экспорту итальянских фильмов чуть ли не во все стра-

---

Публикуется по: M a l e r b a Luigi. Le lettere di Ottavia. Milano, Archinto, 2004.

Луиджи Малерба (1927) — один из крупнейших писателей сегодняшней Италии. Его творческая палитра необъятно разнообразна: Малерба — романист, драматург, сценарист, публицист — занимает видное место в мировой литературе XX века. Произведения писателя неоднократно удостаивались престижных литературных премий и переведены на разные языки мира, в том числе и на русский. Примером могут служить его романы «Змея», «Греческий огонь», «Итака навсегда», «Гранада-клуб» и многие повести, рассказы и сказки.

ны мира. В «Чинечитта» строились целые картонные улицы, Ноев ковчег и стены Иерусалима, цирк «Массимо» и Римский сенат, арки Тита и Константина — все это в нескольких километрах от настоящих, каменных и мраморных. «Библия» и «Одиссея», Верди и Россини, Геракл и Мацист, пророки и циклопы, святой Франциск и Нерон... Потом появились «вестерны по-итальянски», они были лучше американских, своего рода пересадка на нашу почву, подделка, превосходящая подлинник... (Так японский лак превзошел в XVIII веке лак, изобретенный китайцами, так автомобили европейских образцов, скопированные японцами, тут же превзошли наши европейские.) Был кинематограф послевоенного времени, немного напоминающий балаган, отличающийся некоторой манией величия и финансовым авантюризмом. После того как рухнули компания «Универсалия» Сальво д'Анджело и кинопрокатная фирма Теодоли, такие продюсеры, как Понти и Де Лаурентис, сделали главную ставку на фильмы-колоссы. Сценаристы, работавшие на вилле Де Лаурентиса на Аппия Антика, вспоминают, что за каждым был закреплен даже свой стул и от каждого требовалось почтительное отношение к жене шефа — Сильване Мангано. Покинув студию «Диночитта», построенную на средства «Кассы развития Юга», Де Лаурентис перенес свои средиземноморские замашки на другие берега Атлантического океана, а Гоффредо Ломбардо, снимая «Клеопатру», стал забавляться с египетским песочком, насыпав целый холм над Понте Мильвио, и оплачивал, как синьор в давние времена, безумства американского режиссера до последнего доллара.

«Запах серы» продолжал раздражать ноздри официальных кругов, с трудом переносивших фильмы Ризи, Петри, Лидзани, Понтекорво и других из несгибаемых ангажированных режиссеров. Ненависть официальных кругов к отечественному кино возросла, когда Министерство зрелищ возглавил Андреотти. Нечего выносить сор из дому! Цензура и охота на ведьм! Уже тогда Вельзевул забавлялся составлением черных списков и досье на не заслуживающих доверия киношников, при небыскорыстном сотрудничестве двух хорошо всем известных шпионов, которые поставляли ему сведения из недели в неделю. Немало замыслов было загублено Андреотти, в том числе и мой — мне зарубили проект фильма «История Позорного столба» для студии «Титанус»: сценарий был доведен только до середины.

Из жестокой борьбы против правительственных цензоров итальянское кино вышло не без ранений, но обрело еще бóльшую решимость, поддержку зрителей и целого поколения смелых продюсеров. А итальянские фильмы продолжали пожинать лавры на международных фестивалях. Несмотря ни на что, это была большая кинематография и процветающая кинопромышленность. Как же удалось задушить такое непокорное явление?

После того как провалились попытки андриоттиевской цензуры, в начале 60-х годов случилось нечто, еще больше, чем цензура, подкосившее итальянское кино. Некий бухгалтер Чуччи, который был связан тесными родственными узами с тогдашним президентом Джованни Гронки, одобрившим всю операцию, отторг в пользу одной кинокомпании — по названию итальянской, но фактически американской — сеть ЭНИК, то есть государственную прокатную сеть, охватывавшую больше трех сотен кинозалов. Это была финансовая махинация, последствия которой в тот момент никто, возможно, еще не осознал. Сначала пресса, а затем еще кое-кто возмутились, назвав ситуацию скандальной, но очень скоро историю замолчали и в конце концов, как повелось в те годы, все было предано забвению.

И вот тогда, как пресловутое библейское нашествие саранчи, на нас обрушилась масса американских фильмов — приличных, посредственных и совсем плохих, но всегда получавших умелую и хорошо оплаченную рекламу и широкий прокат в лучших кинотеатрах. Итальянское кино со все бóльшим трудом добивалось проката и неизменно наталкивалось на отказ, когда ставился вопрос о совместном производстве с Голливудом, все еще считавшим итальянскую кинематографию опасным конкурентом. «Чинечитта» была по дешевке пристроена к перешедшему в наступление иностранному войску, потом ее ма-

ло-помалу предоставили самой себе: было выпущено несколько иностранных фильмов, еще меньше итальянских, а среди правительственных ястребов нашлись и такие, кто попытался завладеть самыми большими в Европе павильонами и использовать их как удобную территорию для застройки. Министр Тоньи был тайным инициатором грандиозной спекулятивной операции по строительству жилых домов на территории, простиравшейся от Пьяна Тусколана — Аппия Нуова до Кастелли. Но тогда еще не было прокуроров с чистыми руками.

Кинематограф переживал кризис, но продюсеры продолжали разъезжать по Риму на длинных американских машинах — «Крайслерах», «Кадиллаках», «Бьюиках», а Марио Сольдати[1] даже на виа Венето прикатывал на гигантском «Лендровере», способном подниматься и опускаться по ступенькам лестницы Тринита деи Монти. Между тем усиливалось нетерпимое отношение телевидения к «этим киношникам», на которых проливалось слишком много света, расходовалось слишком много шампанского и тратилось слишком много обложек глянцевых журналов. Продолжались выходы роскошных кинодив, преследуемых папарацци, пышные вечеринки на виллах с бассейнами — инфантильная демонстрация «сладкой жизни», совершенно невыносимое зрелище для тех, кого не допускали в этот «Голливуд на Тибре». Между тем на фоне последних огней фейерверков получили активное хождение пакеты векселей продюсеров, поскольку итальянское кино незаметно вдруг обеднело — к радости первого и второго демо-христианских правительств и в атмосфере всеобщего безразличия.

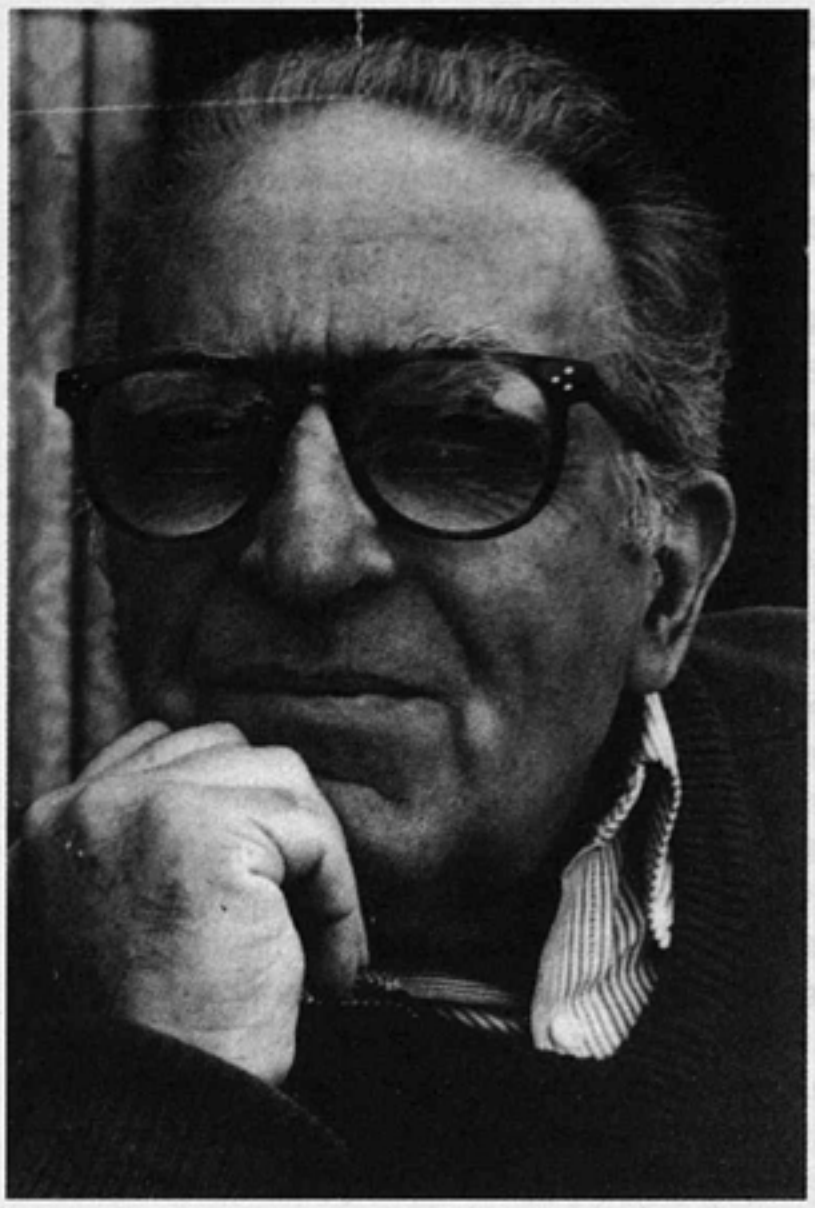
Не стало больше «колоссов», на смену им пришли кое-как слепленные сериалы «геркулесов» — придумывались эротические сцены, так называемый «французский негатив» с актрисулями, демонстрировавшими свои голые сиськи во имя славной французской «свободы», чтобы гарантировать кассовые сборы в ближайших странах. Все это были «комедии по-итальянски», гарантировавшие успех дома, не выходивший за пределы моста Кьяссо. Началась другая история — после десятилетий, отмеченных рекордами Феллини. История новых звезд — Нанни Моретти и Роберто Бениньи.

Но вернемся в 50-е. Пока бухгалтер Чуччи готовился нанести смертельный удар итальянскому кино, кинематографическая эйфория «Голливуда на Тибре» привлекла в нашу столицу не только звезд Голливуда и див made in Italy, но и множество девушек, надеявшихся взять приступом кино и попытать свою судьбу. Их почти всегда принимали очень вежливо и обольщали иллюзиями сотрудники компаний — секретари и помощники секретарей, директора и помощники директоров, помощники режиссеров и ассистенты. За несколько месяцев работы над фильмом в киногруппах складывались всякие кружки, в которых вращались развязные актрисули, статисты, секретари и ассистенты режиссера (в них попадали самые хорошенькие и доступные девушки). В общем, в группе появлялось немало ниш для амбициозных пробивных девушек. Попадали туда даже девушки из приличных семей. А если они хоть чуть-чуть знали английский, то могли рассчитывать на роскошные поездки за границу и на короткие, но бурные эротические авантюры.

Пока итальянское кино лавировало среди тысяч препятствий, христианско-демократические правители делали все возможное, чтобы помешать кинематографистам и писателям (то есть пресловутой, по словам Шельбы, «интеллигентщине»). Однако, несмотря ни на что, на экраны вышел фильм «Маменькины сынки», которым открылась серия побед Федерико Феллини. В это же время до Италии дошли рок-н-ролл Элвиса Пресли, «Каникулы господина Юло» — был отмечен непревзойденный талант Жака Тати, — а «Семь самураев» Куросавы открыли для нас японское кино, шедевр Ингмара Бергмана «Седьмая печать» стал окном в Средневековье. И смерть Джеймса Дина и у нас, в Италии, тоже вызвала потоки слез.

В 1949 году я как раз начинал сотрудничать в журнале «Чинема», а потом — в «Чинема нуово» (главным редактором обоих изданий был Гуидо Аристарко),

[1] Марио Сольдати — известный итальянский писатель и кинорежиссер.



Луиджи Малерба

опубликовал несколько корреспонденций из Парижа о кинематографических раритетах, хранившихся во Французской синематеке и любезно предоставленных мне ее директорами Анри Ланглуа и Лоттой Х.Айснер. То были еще неизвестные в нашей стране сюрреалистические фильмы Бунюэля и Рене Клера, редчайшие копии комических фильмов и даже кадры, раскрашенные от руки Эмилем Рейно.

Мои первые попытки писать сценарии были связаны с работой для таких продюсеров, как Понти и Де Лаурентис, в районе Васка Навале — удачном месте для полета творческой фантазии. Там же состоялись мои первые опыты работы с Дзаваттини, Латтуадой и Флайяно. В какой-то момент эти опыты навели меня на мысль набросать портрет одной из множества молоденьких провинциалок, приезжавших в Рим и готовых на все, лишь бы протиснуться в сказочный «мир целлулоида», как тогда говорили. Литературной формой я избрал восторженные и наивные письма, которые гипотетическая артистка писала жениху, оставшемуся в заштатном городке. Так появились на свет «Письма Оттавии», которые публиковались в журнале «Чинема нуово» с февраля по декабрь 1956 года за подписью Оттавии. Я предпочел скромненько укрыться за этим именем, чтобы сделать повествование более достоверным.

В «Письмах Оттавии» отражены эйфорическая и приподнятая атмосфера, царившая в 50-е годы в кинематографических кругах, успехи и неудачи, что-то от «Голливуда на Тибре» и неоплаченных векселей. Были в них отголоски тогдашней «сладкой жизни». Федерико Феллини, с которым я часто встречался в конторах и павильонах Карло Понти и Дино де Лаурентиса, как-то сказал мне, что он с удовольствием читал «Письма Оттавии». Думаю, он помнил о них, когда снимал знаменитую сцену купания Аниты Экберг в фонтане Треви — в фильме все происходит точно так же, как я описал в четвертом письме Оттавии.

В какой-то мере эти «письма» — не будем говорить о поэтическом вымысле — являются историческим свидетельством тогдашней своеобразной кинематографической конъюнктуры в Италии. Хотя бы поэтому мне кажется оправданным мое решение «эксгумировать» и переиздать текст, написанный полвека назад.

Письмо первое

Дорогой Филиппо!

Ты уже, наверное, получил цветную открытку, которую я послала тебе с вокзала Термини, как только приехала, ту самую, про фильм. Красивая, правда? Узнал Колизей? Я этот Колизей видела вечером в кино. В фильме пока-

---

«Письма Оттавии» публиковались в журнале «Чинема нуово» с 15 февраля по 1 декабря 1956 года. По совету издателя я добавил к ним два новых письма — о путешествии Оттавии в Уругвай (невинная выдумка автора). Остальной текст публикуется здесь в оригинальной редакции — *Луиджи Малерба*.

зывают Рим, и тут тебе арка Тита, фонтан Треви, Пьяцца Навона, Сан-Пьетро и новый стадион — всё сразу. Представляешь, сколько времени мне пришлось бы потратить, чтобы обойти город и все это увидеть! Ну не чудо? Название фильма я уже забыла, а когда вспомню, то напишу, вот приедешь, любовь моя, и все сам увидишь. Я еще не ходила в министерство, чтобы узнать насчет лицензии на табачную лавку, потому что тут сейчас идет какой-то аграрный конгресс, и мне сказали, что все конторы забиты крестьянами, так что ты уж меня прости. Во всяком случае, деньги для того чиновника я постоянно держу в сумочке, а так как мне сказали, что здесь в Риме в трамваях полно воров, я почти всегда езжу на такси. Вчера я потратила на все про все три тысячи восемьсот семьдесят пять лир, включая еду. Сегодня потратила почти пять тысяч, зато заработала восемь. Сейчас объясню. Значит, так. Сегодня рано утром валяюсь я себе в кровати на первом этаже пансиона Пье ди Мармо, вдруг слышу: на улице крики, свистки, треск, люди куда-то бегут, машины громко тормозят... В общем, в Риме, говорят, такое бывает, когда кого-нибудь прирежут. Вот я и подумала, что кого-то убили и приехала полиция. Быстренько одеваюсь, беру сумочку с деньгами и выхожу. Ничего. Знаешь, что это было? Просто там снимали фильм «Сладкая любовь», это я узнала от привратника, сама-то я разве догадалась бы! Выхожу из дверей пансиона, стараюсь подойти к машинам и посмотреть, может, узнаю в лицо какого-нибудь актера, но ничего так и не увидела. Дело в том, скажу тебе, что когда снимают фильм, то даже днем, при солнце, зажигают прожектора, которые ослепляют сильнее, чем бывало при воздушной тревоге. Вдруг из какого-то бара выбегает человек, прижимая руки к животу, как будто его пырнули ножом. Что делаю я? Подбегаю к нему, чтобы помочь бедняге удержаться на ногах. А он, вместо того чтобы поблагодарить, шипит: «Пошла отсюда!» И те, кто был за машинами, увидев меня, давай орать и махать руками. Знаешь, как мне стало плохо, когда я поняла, что машут они именно мне. Тут такая суматоха, а какой-то тип кричит мне, чтобы я ушла с тротуара и подошла к нему. Честно признаюсь, хотелось мне сказать ему пару ласковых, что я хожу там, где мне нравится и что воздух принадлежит всем, но в ту минуту я как-то растерялась. Когда я подошла к нему, он схватил меня за руки и прижал к себе так, будто я тону. А я стою как дура. Я хотела позвать на помощь, но кто бы услышал меня в таком грохоте? Там был один пожарный, но он стоял себе и смеялся. Так бы и огрела его по морде. Наконец один из тех, кто стоял за машиной, дал свисток, кто-то крикнул «стоп», а тот, кто меня держал, разжал-таки руки, и я обозвала его свиньей. «Я не мог отпустить вас, а то бы всю сцену испортили», — сказал он, оправдываясь. «А почему это я должна была портить сцену?! — ответила я. — Я же не идиотка какая». «Я знаю, но вы не должны были попасть в кадр». — «Я вышла из пансиона и вовсе не думала попадать к вам в кадр, понятно?!» Клянусь тебе, я просто взбесилась. «Вы живете в этом пансионе?» — спросил он. «Да, а вам-то зачем знать?» — «Да так, вы очень миленькая, и если хотите, я мог бы пристроить вас статисткой». «А что это значит?» — спросила я. «Это значит быть артисткой».

Ну надо, какой хитрец. Делает мне комплименты и хочет заманить в кино. Слава богу, ты знаешь, что артисткой я не стану, даже если бы меня золотом осыпали, потому что я люблю только тебя, а про актрис я слыхала, что они все «такие». Но послушай, чем дело кончилось. А кончилось тем, что режиссер — низенький и толстый тип в черных очках — сказал, что нужно взять мой адрес и привести меня завтра, потому что я уже попала в кадр и вошла в сцену с главным героем и что нужно записать все: как я была одета и причесана, какая у меня сумочка и туфли и кучу всяких других вещей. Главный герой — это был тот, что выходил из бара полуживой, а теперь чувствовал себя отлично и вообще был красивым парнем (это не значит, что ты некрасивый, но знаешь же, как я схожу с ума по актерам). И тут меня все окружили и стали говорить, что я должна вернуться завтра. Я начинаю упираться, говорю, что ничего не хочу, что, мол, не желаю сниматься в кино, что у меня есть жених, а они давай упрашивать и сулить деньги, не то им придется переснимать целую сцену. Что тут плохого — один только раз? Но ты ошибаешься, если думаешь,

что я у тебя кретинка и позволю себе голову задурить, потому что когда они спросили, сколько мне нужно, я ответила: «Скажите сами». А они: «Дадим ей две тысячи лир». «В два раза больше», — говорю я. «Четыре тысячи, идет?» А я им сразу: «В два раза больше». «Больше чего?» — говорит тот, что меня схватил, то есть задержал. «Четыре и четыре будет восемь», — отрезала я. Тогда он сказал, что я акула, ладно, восемь тысяч они дадут, но ни лирой больше, лучше уж переснять всю сцену.

Я согласилась, ведь вообще-то я им тоже оказывала одолжение: бедняги, если бы не я, что бы они делали? Ну ты подумай, какая судьба: кому бы пришло в голову, что, едва приехав в Рим, я стану актрисой и попаду в фильм? А ты пока можешь начинать расхваливать картину среди своих коллег, запиши название: «Сладкая любовь». Так что когда фильм станут крутить в нашем городе, все побегут его смотреть. И еще не забудь сказать Ренате и Лючане — они лопнут от зависти. Да, совсем забыла, после всех этих разговоров парень, который стащил меня с тротуара, спросил, не соглашусь ли я пообедать с ним в ресторане. Как бы ты поступил на моем месте? Я отказалась, но он так настаивал, что если бы я продолжала отказываться, он подумал бы, что я провинциалка, не умеющая вести себя среди приличных людей. Тогда я сказала, что пойду с ним, но чтоб он повел меня в ресторан в центре города, где по улицам ходит много народу, и чтобы посадил у самой двери.

Должна сказать правду: он повел меня в ресторан, где я могла чувствовать себя совсем спокойно. Стоило бы мне там крикнуть, как сбежались бы полицейские. Об этих киношниках рассказывают всякое, так что лучше позаботиться о своей безопасности. Там рядом был большой фонтан, по-моему, тот самый фонтан Треви, который я видела в кино, и каждый раз, когда кто-нибудь открывал дверь и входил, я говорила: «Кажется, дождь идет». А он: «Нет, это фонтан шумит». А я давай смеяться, и он тоже. Я съела тарелку спагетти по-карбонарски, половину цыпленка с грибами, хороший ломоть горгонцолы и кусок торта, вроде тех, которыми швыряются в комедиях, и еще три банана. Завтра я прекрасно могу обойтись без завтрака и, таким образом сэкономив пятьсот лир, остаться в Риме еще почти на полдня лишних. Это вовсе не значит, что я не хочу поскорее тебя увидеть, но мне нравится Рим в такую жару. А если съездить к морю, в Остию, которая здесь совсем близко, то там, говорят, так жарко, что ты и представить себе не можешь, и загорают там даже голыми, ну то есть в купальных костюмах.

Представляешь, этот псих, когда мы закончили есть, захотел, чтобы я отправилась с ним в Остию, но я сказала: «На море едут, чтобы загорать на солнце, а сейчас темно». Знаешь, что он мне ответил? «Мы, — говорит, — поедем принимать лунные ванны». Луна была такая красивая и светила так ярко, в общем, если бы я поехала с ним к морю, все было бы совсем как днем, но я сказала, что у меня есть жених и одна с молодым человеком к морю я так поздно не поеду. Признаюсь тебе, что я не поехала бы, даже если бы было всего десять часов, но я все-таки пыталась быть любезной, потому что он обещал познакомить меня с режиссером, а это очень важная птица, завтра он может понадобиться и тебе — в проталкивании лицензии на табачную лавку да и в других делах. А вообще жалко, что я не поехала к морю, потому что он хотел посмотреть, какая я фотогеничная, а это особенно хорошо видно при луне, даже лучше, чем при солнце. Мне не больно-то интересно знать, фотогеничная я или нет, ведь в кино сниматься я не собираюсь, но думаю, что быть фотогеничной не так уж плохо. К тому же я уверена, что Рената и Лючана нефотогеничны, а когда узнают, что я — да, то лопнут от зависти.

А теперь я заканчиваю, надо идти спать. Завтра в восемь утра за мной заедут на машине, и я не хочу выглядеть помятой, а то я им, бедным, всю сцену испорчу. А днем пойду в министерство и займусь лицензией. Не забудь, что фильм называется «Сладкая любовь», и говори о нем, где только можно, так что когда он выйдет и все его увидят, я стану знаменитой.

Нежно целую тебя.

Твоя Оттавия

Письмо второе

Дорогой Филиппо!

Мне столько нужно тебе рассказать, что не знаю, о чем сначала. Сегодня утром за мной заехал парень, который угощал меня ужином вчера, то есть Фабио, и повез меня в конец улицы, где снимают фильм. С этим кино только и делаешь, что разъезжаешь на машине, пешком ни шагу. Режиссер велел мне повторить то же, что я сделала вчера, то есть я должна была подбежать к актеру, который выходит из бара, и помочь ему удержаться на ногах. Просто сказать не могу, как я вначале волновалась, но потом даже смешно стало, потому что меня заставляли делать одно и то же несколько раз подряд.

Я фыркнула, и тогда режиссер сказал: «Стоп, снимаем снова». А я давай хохотать. И тут все стали смотреть на меня, как на какую-то чудачку. Если этот фильм будет комедией, им обязательно надо будет снимать меня еще и еще, но когда я хочу, то могу и трагическую мину сделать, только мне это ни к чему. Под конец режиссер спросил, не хочу ли я прокатиться с ним на машине, и я сразу согласилась, так как боялась его обидеть. У него машина синего цвета и длинная, как трамвай, а когда становится жарко, можно нажать кнопку и у нее откроется верх, а еще можно нажать другую кнопку и у нее опустится стекло. Там есть радио, правда, оно есть у всех, а режиссер сказал, что поставит еще телевизор и сделает это первый, но, к сожалению, он шагу не может ступить, чтобы все сразу же не начинали ему подражать. Он сам так говорит.

На этой своей большущей машине он все время хотел проехать по самым узеньким улочкам в окрестностях Рима, и мы едва не застряли между двумя деревьями. Завтра он, кажется, хочет пригласить меня к себе домой на чашку чая, если его жена уедет на море, но такой оборот дела мне не очень нравится: если бы это был не он, я бы сразу дала ему от ворот поворот или отпустила ему пощечину, ну а теперь придется придумывать какую-нибудь причину, чтобы не ехать к нему домой.

Сегодня я ела одна, мне было так тоскливо в одиночестве, что я все время думала только о тебе: вот бы хорошо, если бы ты был не служащим сберегательной кассы, а режиссером. И ничего тут странного. Мне говорили, что Пино Пома, прежде чем стать режиссером, работал механиком и даже парикмахером, какой-то другой режиссер разводил лошадей, а третий — кур, зато теперь у каждого синяя машина. А может, зеленая или желтая.

В конце дня я видела Фабио. Он сказал, что хочет поснимать меня, посмотреть, и вправду ли я фотогеничная, и если окажется, что да, он раздаст снимки всем знакомым режиссерам и продюсерам и они пригласят меня сниматься в других фильмах. Я, конечно, не верю, но если вдруг удача мне улыбнется и я сделаюсь знаменитой, то буду загребать миллионы, а тебе велю сразу же ехать в Рим, чтобы ты стал режиссером. Вот видишь, твоя Оттавия никогда не забывает о своем любимом. Фотоснимки мы делали на пляже, ты не думай, он отвез меня на море в такое местечко, где не было ни единой живой души, потому что если ты не очень сосредоточен, снимки не выходят. Он заставлял меня принимать разные позы, и теперь я могу сказать тебе, что самые главные из них такие: первая — я стою спиной к морю и держу в зубах шелковый платок, который развевается на ветру. Вторая — я лежу, растянувшись на песке, лицом вниз, волосы падают на глаза, выражение трагическое, я плачу. Третья — такая же, как вторая, только я лежу животом вверх и смеюсь. Четвертая — снимок спереди, я бегу к морю. Фабио стоял в воде по колени, а я бежала слишком быстро и налетела на него, так что камера упала в воду. Он сразу нырнул и успел ее схватить, но все время ныл, что она испорчена. А я так веселилась и хохотала, потому что в конце концов он же киношник и зарабатывает столько, что может купить себе и новую камеру. А то и три или четыре. Только бы фотографии не попортились, вот была бы жалость! Но и это еще не все, потому что мне чуть не пришлось спать в машине с Фабио: он вдруг заметил, что кончился бензин, а в довершение всего он забыл бумажник дома. Я дала ему две тысячи лир, думаешь, я поступила плохо? Понимаешь, там, куда мы за-

брались, нет ни автобусов, ни поездов, совершенно не на чем было до Рима доехать.

На обратном пути Фабио признался, что хочет стать продюсером большого цветного фильма, а потом выпускать по три фильма в год. «Черт побери, — сказала я, — а деньги у тебя для этого есть?» Он ответил, что почти всю сумму он уже собрал, не хватает пятидесяти тысяч лир. Потом чуть не полтора часа рассказывал, как можно сделать пятисотмиллионный фильм. Вот это да! Завтра я напишу тебе еще и все объясню, потому что дело потрясающее. А теперь я иду спать, так как едва на ногах держусь. Люблю тебя, как и прежде, а ты? Крепко целую.

Твоя Оттавия

Письмо третье

Дорогой Филиппо!

Я в таком восторге от того, что мне сказал Фабио. Сейчас я сижу в тенечке на террасе «Казина Валадье» — это кафе, откуда открывается вся панорама Рима, — и жду, когда пробьет три часа, чтобы отправиться к парикмахеру и покрасить волосы в рыжий цвет. Фабио объяснил мне подробно-преподробно, как можно снять фильм, даже если у тебя нет или почти нет ни лиры. Делается это примерно так: прежде всего нужно открыть бюро с красивой секретаршей (платить ей не надо, достаточно пообещать какую-нибудь роль в фильме), потом начинаешь искать сюжет.

Хорошо, если это подходящая книга, и еще лучше, если сюжет очень старый — тогда не надо платить автору, который уже давно умер. Например, «Освобожденный Иерусалим» или «Неистовый Роланд», их читают даже в школе. Фабио говорит, что в Италии наберется миллионов пятьдесят жителей, а среди них по крайней мере двадцать доучились до гимназии и еще помнят, что такое «Освобожденный Иерусалим», и если сделать такой фильм, все помчатся смотреть его; ну пусть и не все, а только десять миллионов. Умножим десять миллионов зрителей на сто лир с каждого (вообще-то билет в кино стоит дороже, но Фабио считает, что действовать надо наверняка), и вот тебе уже миллиард в кассе. Не так уж плохо!

Да, как я уже говорила, после открытия бюро нужно найти сюжет и кого-нибудь, кто написал бы диалоги и все остальное, ну, например, журналиста, а они здесь в Риме только и мечтают работать в кино, или кого-нибудь с радио — этих тоже достаточно, — и сказать ему: «Мы заплатим тебе, когда убедимся, что фильм этот будет снят». И он принимается за работу. Потом надо пригласить известного режиссера и спросить: «Хочешь снимать этот фильм?», а он отвечает: «Да». Потом сюжет надо отнести в итальянскую прокатную компанию (правда, американская еще лучше) и сказать: «Смотрите, у нас подписан контракт с таким-то режиссером и таким-то сценаристом», то есть с человеком, который пишет сценарий, а еще лучше, если сценаристов будет пять, или шесть, или даже больше, а к тому же не просто актер и не просто актриса. Тут нужно выдать известные имена. Но Фабио — близкий друг одной очень знаменитой актрисы, которая сразу согласится на его предложение, вопрос только, сколько вы заплатите. И тут выдается цифра, которая, если человеку повезет, может дойти и до ста миллионов.

Для того чтобы сделать такой фильм, говорит Фабио, нужно по меньшей мере пятьдесят миллионов от прокатной компании. В векселях, конечно. Имея в руках пятьдесят миллионов, он уже чувствует, что может выдать трехсотмиллионный цветной широкоформатный фильм. Дело в том, что когда снимаешь фильм, не нужно платить сразу всем, достаточно дать немного денег особенно настырным, а остальным платишь, когда фильм готов и начинает давать сборы. Однако нужно найти человека, который подпишет векселя, тогда ты можешь пойти с ними в банк и тебе там дадут наличные. Но и такой человек у Фабио есть, это его дедушка, который живет на Сицилии. Все, можно начинать. Но самым первым делом нужен большой автомобиль, ну хотя бы такой, как у Пино Помы, а то люди не поверят, что ты продюсер.

Завтра мы пойдем в одно место, где продают или даже сдают в прокат подержанные американские автомобили. Только вот беда — они жрут столько бензина, что одного литра едва хватает на два-три километра, но Фабио сходит к знакомому механику и тот поставит на машину карбюратор от «фиатика», только она уже не будет мчаться, как прежде, и к тому же надо стараться не ехать в гору, потому что машина может остановиться и не сдвинуться с места, но Фабио говорит, что он так хорошо знает Рим, что может выбирать дороги, идущие только под горку. Мне кажется, Фабио такой молодчина, что сможет добиться очень многого: у него столько разных идей! Если ему удастся сколотить этот фильм, то, хочешь не хочешь, я сделаюсь актрисой. Он даже предложил мне стать его компаньонкой. Достаточно дать ему пятьдесят тысяч лир на первый месяц аренды бюро, и я стану держателем пяти процентов акций компании, а это значит, что если фильм принесет нам миллиард лир, мне достанутся пятьдесят миллионов. Жаль, что у меня нет пятидесяти тысяч лир, чтобы дать ему, так как дело, по-моему, стоящее, а еще лучше, если бы у меня было сто тысяч. Те пятьдесят тысяч для чиновника я не трону, если только ты не разрешишь мне отдать их Фабио.

Жалко, что скоро придется возвращаться домой именно тогда, когда я начала так удачно вникать в дело. Во всяком случае, у меня впереди еще добрая неделя, а за неделю может случиться всякое, надо только захотеть.

А теперь я крепко тебя целую и бегу к парикмахеру краситься в рыжий цвет.

Твоя Оттавия

Письмо четвертое

Дорогой Филиппо!

Отвечаю на твое письмо, в котором ты пишешь, что я сошла с ума. Бесполезно убеждать меня, что я не должна давать Фабио пятьдесят тысяч лир, так как я уже давно их ему отдала и уверена, что сделала правильно. Он сказал, что лицензию на табачную лавку устроит сам за какие-нибудь сутки. Поскольку это позволяет мне сэкономить деньги, которые надо было дать чиновнику, я вложила их в компанию Фабио и теперь, когда фильм будет готов, получу пять процентов от сборов. Это тебе не табачная лавка! Во-вторых, домой я через два дня не вернусь. Мне дали деньги, чтобы их хватило на неделю, а что плохого, если мне удастся провести здесь месяц? И что плохого, если я стану актрисой? Наверное, я для этого подхожу. Ты можешь себе представить Лоллобриджиду или Ивонну Сансон продающими спички за прилавком табачной лавки? Неужели тебе не хочется, чтобы я стала такой звездой, как они?

В-третьих, если ты не хочешь стать режиссером, тем хуже для тебя. Тебе больше нравится быть служащим сберегательной кассы? А ты знаешь, что директор кассы видеть тебя не может, после того как ты тогда просчитался и он потерял двести тысяч лир, а мне пришлось просить рекомендацию у епископа, не то тебя бы уволили? Что, скажешь, не так?

В-четвертых, выкраситься в рыжий цвет захотела я сама. Просто обидно, что ты считаешь меня какой-то дурой и говоришь, будто у меня мозги набекрень, а я вот читала про одну американскую актрису, так она за время работы в кино красила волосы двадцать раз и всегда в другой цвет. Женщина может краситься сколько угодно, пока не подберет то, что ей нужно. А про моду ты забыл? Сейчас в моде рыжие волосы, может, ты лучше все знаешь, чем я, здесь в Риме? До чего же меня злит, когда ты говоришь, будто я толку воду в ступе и взялась за опасное дело.

Одна книжка про американскую актрису навела меня на уйму полезных мыслей.

Например, если женщина не умеет создать себе какую-никакую рекламу, считай, что она пропащий человек. Я не хотела говорить, но не могу удержаться и скажу тебе все. Вот послушай, какая идея пришла мне в голову. Я одолжила обезьяну у одного друга Фабио, который приехал из Африки, и, посадив ее на плечо, стала разгуливать по улицам Рима. Прошла всю виа Систина, потом виа Тритоне, виа Дуэ Мачелли, пьяцца ди Спанья и виа Кондотти —

взад-вперед пять или шесть раз. Все прохожие оглядывались и смотрели на меня, и могу поспорить, что среди них был какой-нибудь продюсер или режиссер. Потом я вернулась домой, потому что здесь, в Риме, ты и шагу ступить не можешь, чтобы за тобой не увязались всякие горлопаны-мальчишки, обезьяна испугалась и рассерчала. В общем, мне наложили швы на шею, но теперь я могу просто заклеить это место пластырем с мазью, укус-то пустяковый.

После обеда я купила плавки «пантера» и как ни в чем не бывало пошла и окунулась в фонтан Треви. Ты бы только посмотрел, сколько собралось народу и как меня фотографировали. Жалко только, что Фабио обещал привести журналистов, а я не успела даже их увидеть, потому что меня сразу увели два карабинера. Они прикрывали меня от толпы, а потом давай допрашивать, а я отвечала: «Мне захотелось искупаться, потому что было жарко». А они: «Но вы же знаете, что это запрещено». «Нет, не знаю», — говорю я. А они свое: «Что вы делаете в Риме?» «Я актриса». «А-а!» Тут у них челюсть отвисла. Потом один из них спросил: «Не дадите ли билетик, чтоб пройти в кино бесплатно?»

Дело кончилось тем, что они отвезли меня в пансион на машине.

Не знаю, стоит ли тебе всё всегда рассказывать, но пойми же, что я вовсе не сумасшедшая, как ты считаешь, и серьезно взялась за дело, пусть и ценой жертв, так как поняла, что успех надо зарабатывать. И тогда я решила, что произведу сильное впечатление, если сделаю вид, будто я накладываю на себя руки: ничто не обеспечивает тебе такую рекламу, как красивое самоубийство. Впрочем, все мало-мальски известные актрисы пробовали сделать это хоть раз за свою карьеру. В общем, вчера ближе к полудню я спустилась по ступенькам к Тибру у Понте Систо, вошла в воду до пояса — да я бы и с головой окунулась, если бы хоть кто-нибудь собрался меня спасти. Ничего подобного, этим римским свиньям было наплевать, что я могу утонуть, ты бы только посмотрел. Я так кричала и звала на помощь, но никто не спешил ко мне. Может, они, бедняги, и не слышали меня из-за грохота уличного движения. И я вернулась назад, а что, по-твоему, мне оставалось делать? Видишь, какого труда стоило мне заполучить хоть маленькую рекламку, и то все зря. Вообще-то я просчиталась, потому что там, внизу, у самой воды, никогда живой души не бывает, так что человек и вправду может утонуть. Зато сегодня утром я поступила хитрее. Я знала, что папа римский будет выступать на площади святого Петра, и пошла туда с полной трубочкой веронала в сумке. Площадь была забита народом. Я протиснулась сквозь толпу и на виду у всех проглотила десять таблеток снотворного. Через минуту я упала на землю и больше ничего не помню. Угадай, откуда я тебе сейчас пишу. Из больницы. Мне два или три раза промыли желудок, и доктор сказал, что я неплохо выспалась, но повторять это больше не стоит: если сон затронет сердце, дело кончится плохо. А вот сестричка принесла газеты, в которых написано обо мне. Заголовки такие: «Попытка самоубийства на площади святого Петра во время торжественной речи понтифика», «Самоубийство из-за любви на площади святого Петра?» Что, эти дураки не могли меня спросить? Во всяком случае, скоро должен прийти журналист со своими вопросами. Я еще не знаю, что ему сказать, но сейчас подумаю. Ты больше не сердись и будь доволен, что газеты начинают говорить о твоей Оттавии. Сохрани вырезки, которые я тебе посылаю, и когда я стану уже совсем знаменитой, они будут нашими сувенирами, а заодно посмотри в словарь, что означает слово «allocuzione»[2], и напиши мне в следующем письме. Во всяком случае, это не что-то плохое, мне не хотелось бы, чтобы папу обидели. Завтра я выйду из больницы и напишу тебе еще.

Да, забыла. Если ты случайно прочтешь в газетах, что я помолвлена с каким-то принцем, не бери в голову: это просто рекламный трюк. Никаких принцев я пока не знаю, но мне сказали, что в Риме их дополна; вечно они не знают, куда девать время, так что, может, кто-нибудь из них и захочет взять меня в невесты. Конечно, это я не всерьез, потому что люблю только своего Филиппо. Ты уже не сердишься, правда? Тем более что я сейчас тебя крепко целую.

Оттавия

---

[2] Allocuzione — торжественная речь (*ит.*).

Письмо пятое

Дорогой Филиппо!

Сегодня утром Фабио заехал за мной в больницу и отвез в пансион. Я чувствую себя хорошо, как раньше, а может, и лучше, потому что кое-какую рекламу я себе уже сделала. Вечером звонит Фабио и спрашивает: «Хочешь посмотреть японский фильм в киноклубе?», а я говорю: «Хочу». Не знаю, слыхал ли ты когда-нибудь про этот клуб, в общем, это место, куда ходят только интеллектуалы, а Фабио — член клуба, значит, он тоже интеллектуал. Когда входишь туда, сразу это замечаешь, потому что все там в очках, а у мужчин еще и бороды. Среди мужчин попадались и ничего себе, но женщины все как одна были уродки. Многие толклись вокруг Фабио, потому что хотели познакомиться со мной. Я подумала, что и мне надо бы быть немножко поинтеллектуальнее, потому что красивая девушка да к тому же интеллектуальная может добиться небывалого успеха. Завтра схожу к окулисту и, если все будет в порядке, тоже надену очки. Что сказать про фильм? Он же был японский, и все актеры говорили по-японски. Можно было лопнуть от злости, потому что я не понимала ни слова, хотя слушала очень внимательно. Но сидевший впереди нас мужчина то и дело хохотал, и тогда, чтобы не ударить лицом в грязь, я тоже начинала смеяться, словно что-то понимала, и все оглядывались и смотрели на меня и думали, что я знаю японский. Когда зажгли свет, сидевшие впереди обернулись, и я увидела, что они настоящие японцы. Меня чуть удар не хватил. А когда они подошли и стали что-то говорить на своем языке, я покраснела и едва не умерла со стыда, потому что не могла сказать им ни «здрасьте», ни «до свидания», зато я им мило улыбнулась.

После фильма директор клуба завел дискуссию, и каждый должен был высказать свое мнение. Они говорили о фильме до часу ночи, но как им это удалось, не знаю: никто же не понял ни слова. Все-таки они молодцы.

Потом мы пошли в кафе на виа Венето и сели за столик с одним сценаристом и очень молоденькой актрисой, которая никогда еще не снималась в фильмах, но посещает школу Work-shop, и мы сразу с ней подружились. Сценарист говорил, что на него иногда находит, и он может написать сценарий за одну ночь. С ним мы тоже подружились сразу. Так приятно сидеть на свежем воздухе среди интеллектуалов. Мы говорили о политике, литературе, летающих тарелках и о Пикассо, а я между делом выпила три стакана виски, которое начинает мне нравиться, хотя и попахивает керосином. Мне было так весело, а Фабио сидел такой мрачный, потом он вдруг велел мне встать и увел из бара. Может, Фабио ревнует, потому что тот сценарист отпускал мне комплименты, говорил, что я красивая, но к чему эта ревность? Я же твоя и только твоя, я тысячу раз ему об этом говорила. Поскольку он ни за что не хотел везти меня сразу домой, у него, видите ли, бессонница и спать не хочется, то мы пошли в парк ЭУР[3] и сделали шесть или семь кругов подряд на «летающей восьмерке». Под конец Фабио побелел, как мел, и, когда мы спустились, сразу ушел за куст. И я тоже ушла за куст. Я плохо помню, куда мы потом пошли, потому что у меня все еще кружилась голова, но на улицах уже никого не было — только пьяные и полицейские на мотоциклах, которые все время приставали к нам и требовали предъявить документы, будто мы какие-то воры, но ничего плохого они нам не сделали. Когда Фабио штрафовали, он только смеялся: штраф-то будет платить его дед, потому что на машине палермский номерной знак. Он все смеялся и болтал, у меня даже в голове загудело, думаю, он тоже немного опьянел. Но под конец мы перехитрили полицейских, потому что нашли местечко за Колизеем, где нас никто не мог увидеть. А я и не думала, что в Риме столько полицейских, черт побери!

Фабио сказал, что он, наверное, уедет в Африку снимать какой-то фильм и, если я захочу, покрасит меня в черный цвет и даст роль негритянки. Я ответила, что он сошел с ума и что я никогда не позволю покрасить себя в чер-

[3] ЭУР — квартал современных зданий, строившийся для Всемирной Римской выставки, которая так и не состоялась из-за начала войны.

ный цвет, а он заявил, что даже София Лорен с этого начинала. Ты не беспокойся, в Африку я не поеду. Когда я ему это сказала, он ужасно расстроился, чуть не заплакал и заявил, что если не поеду я, он тоже не поедет. То ли он спьяну сказал, то ли вправду влюбился в меня, но мне на это наплевать. Он мне симпатичен, и только, а люблю я одного тебя. «К тому же, если ты уедешь в Африку, когда же мы станем продюсерами и займемся нашей компанией?» — спросила я. Это сразу убедило его, что ехать не надо, и он заткнулся.

Ты скажешь, я дура, но мне в Риме так хорошо, что и домой не стала бы возвращаться, если бы не ты. Этот город такой заразительный, а я чувствую себя здесь так странно, что мне кажется, будто все это сон. Каждый день я встречаю людей, которые только посмотрят на меня и сразу принимают за актрису, переходят со мной на «ты», и мы становимся друзьями. У нас дома так не бывает. Вечером, когда я ложусь спать, мне столько мыслей приходит в голову: почему я не родилась в Риме, или, может, все, что происходит со мной, — это судьба, или я должна вернуться и открыть табачную лавку? Кто знает, существует судьба или нет? Я не хочу об этом даже думать, потому что стоит только подумать, начинает болеть голова, и я уже не могу заснуть. Во всяком случае, шлю тебе кучу поцелуев — из тех, что нравятся тебе.

Оттавия

Письмо шестое

Дорогой Филиппо, нет, ты ошибаешься. Неправда, что я вела себя с Фабио как дура. Если уж так, то дурачком был он, вот и всё. Бог знает, сколько глупостей написала я тебе в последнем письме, но ты должен понять, что я была немножко под мухой из-за виски, а когда человек под мухой, он может наговорить какие хочешь глупости, но потом отказаться от всего. Во всяком случае, главное, что чем дольше я сижу в Риме, тем больше созреваю и как женщина, и как актриса. Ты спрашиваешь, где я беру деньги на еду. Да после того как я сделала себе немножко рекламы, меня все наперебой приглашают. Говорят, что я стану большой актрисой, а один чиновник из отдела киноцензуры сказал мне вчера, что я очень секси, чего ты не говорил никогда. Он просто голову потерял и все твердил, что девушек больше секси, чем я, он в жизни своей не видел. А уж в женщинах он, наверное, разбирается, потому что ему уже под шестьдесят и он всегда работал в цензуре или в чем-то таком, но ты не бери себе в голову ничего такого про него тоже, потому что он любит меня, как дочь, и только. Добавлю сразу, что его очень интересует мое будущее, и он объяснил, что стать актрисой и выступать я могу научиться в школе, которая называется Work-shop.

Такой школы я никогда еще не видала. Взять хотя бы то, что в ней нет ни учителя, ни профессора, а есть только актеры, которые учатся. Время от времени кто-нибудь говорит: «У меня есть идея», и тогда остальные начинают повторять за ним то, что делает он. Когда я пришла, одна из тамошних девушек сказала, что у нее есть идея. «Я, — говорит, — стул, и еще три девушки тоже стулья», а четвертой, крепкой такой девчонке, говорит: «Ты будешь стол», потом поворачивается ко мне и спрашивает, хочу ли я тоже быть стулом, а я отвечаю: «Нет». Потом она произносит целую речь и все время поминает какого-то Станиславского, который, если я поняла правильно, русский. Затем она поворачивается к пяти парням, а они тоже строят из себя актеров, и говорит одному: «Ты будешь большим котом, который прыгает по стульям», а другому: «Ты будешь хозяином дома», и тот радостно вздыхает, так как видно, что ему не хочется быть ни котом, ни кем-нибудь еще. А третьему говорит: «Ты будешь вазой с цветами». Потом поворачивается еще к одному и говорит: «А ты — пепельница». Тут парень начинает возражать: он не желает быть пепельницей, потому что только что помыл голову, и не хватало еще, чтобы ему совали в волосы окурки. «У меня тоже есть идея, — говорит он, — я хочу быть мышью, которая шныряет под стульями». Все какие-то немножко чокнутые в этом Work-shop, но ты бы посмотрел, какая у них дисциплина! Они свернули бумажки и стали тянуть жребий, чтобы узнать, кем им быть — пе-

пельницей или мышью. Парню выпала мышь, и он так обрадовался. Потом они начали разыгрывать эту сцену, все время что-то придумывая. Девушки, которые изображали стулья, наклонились и одной рукой уперлись в пол, а вторую подняли, вроде бы это спинка, так чтобы на них даже можно было сесть. Девушка-стол уперлась руками и ногами в пол, и получился симпатичный столик, но тому, кто изображал вазу с цветами, обязательно хотелось вспрыгнуть на этот столик: по его мнению, ваза с цветами должна быть на столе. Тогда его назначили торшером, и он наконец успокоился. Но и на этот раз устроили жеребьевку, потому что — надо признать — у них здесь такая демократия! Потом началась свалка, когда «хозяин дома» уселся на один из стульев, то есть на девушку, а она стала гримасничать, изображая, будто стул скрипит, и в конце концов растянулась на полу, потому что не смогла удержать тяжелого «хозяина», в общем, «хозяин» тоже свалился. Тогда он устроил скандал, делал вид, будто ужасно рассердился, и хотел сломать торшер, но когда он ударил «торшер» по спине, тот обернулся и дал ему по морде. Но лучше всех был тот, кто изображал мышь, он так здорово шнырял под ногами у девушек. Даже все остальные говорили, что он молодец, просто второй Марлон Брандо.

После этой сцены они принялись обсуждать и критиковать выступление кота и того парня, который был торшером, и опять часто поминали какого-то Станиславского. Под конец они решили, что одна из девушек должна выполнить упражнение на фантазию и рассказать о своей жизни в роли стула, и у нее получились такие трогательные истории. Она говорила, что узнала уйму людей, которые садились на нее, — толстых женщин, причинявших ей ужасную боль, злых мужчин, то и дело пинавших ее ногами, и ей очень жаль трех сестер, которым очень не повезло, потому что две из них сломали ноги, а одна попала в нехороший дом и больше не показывается. Потом ее — стул этот — купил какой-то антиквар, надел на нее новый чехол и выставил на витрину, и там она встретилась с прекрасным голубым принцем, который увел ее с собой, но потом она ему разонравилась, и он забросил ее на чердак, где ей так одиноко и грустно, жучок всю ее источил, и она вскоре развалилась. Рассказывая эту историю, девушка так растрогалась, что заплакала, и я тоже чуть-чуть не разревелась.

Мне сказали, что перед этим у них был урок собачьей жизни: все они играли собак — лаяли и кусались, так жалко, что меня там не было. В следующий раз они, кажется, будут играть деревья, но пока еще не уверены, удачная это идея или нет. Один из парней говорил, что, может, лучше изображать листы бумаги, вылетающие из окна четвертого этажа, но остальные сказали, что это слишком трудно и смогут выполнить это только через несколько уроков. Тогда вскакиваю я и говорю: «А почему вам не показать мужчин и женщин?» Все уставились на меня, будто я сказала невесть что, а потом бросились обнимать меня и говорить, что это потрясающая идея и что я очень умная и, конечно, могу вступить в Work-shop. А в конце, когда за мной пришел этот тип из цензуры, они все оробели и стали звать его «ваше превосходительство», наверно, он там какая-то шишка. Слава богу, потому что он обещал послать меня бесплатно на какой-то кинофестиваль куда-то в Пунта дель Эсте с итальянской делегацией. Может, он и тебя возьмет. В конце концов они прекрасно могут принять тебя за режиссера. Главное, чтобы ты молчал, и тогда никто ничего не заметит. Завтра попробую узнать и напишу тебе, чем дело кончилось. А пока целую тебя тысячу раз.

Вечно твоя Оттавия

Письмо седьмое

Дорогой Филиппо, когда такой девушке, как я, родом из провинциального городка, не городка, а настоящего кладбища, девушке, которая никогда в своей жизни не была за границей и к тому же до безумия хочет расширить свой кругозор, выпадает случай пролететь над океаном до самой Америки, то она была бы окончательной дурой, если бы отказалась от этой возможности. В последнем письме я тебе уже писала об одном чиновнике, помнишь? Так вот,

я уже здесь, на фестивале в Пунта дель Эсте как представительница итальянского кино. Полет прошел хорошо, тридцать два часа подряд в самолете — это тебе не шутка, когда летишь впервые.

В аэропорту к нам поднялись четыре санитара в белом и давай обрызгивать весь салон самолета спреем, чтобы продезинфицировать нас. Так что мне, которая за всю дорогу даже ни разу не чихнула, стало плохо, я чуть не упала в обморок. Ну спрашивается, можно такое делать в самолете, где находятся руководители итальянского кино, у которых, я уверена, никаких вшей нет при их-то деньжищах?

Единственной итальянской актрисой была я, остальные не могли лететь из-за работы, так что, когда я вышла, еще немножко ошалевшая от спрея, меня стали без конца фотографировать журналисты со своими блицами и заставили говорить в микрофон — эти уже с радио. На следующее утро я увидела свои фото на первых страницах газет, и это был самый прекрасный момент в моей жизни, потому что я никогда и не надеялась стать знаменитой, еще не снявшись ни в одном фильме. И когда я иду по улице, куча людей просят у меня автографы, как это делают с кинодивами, ну а уж когда я надеваю купальник, вокруг меня собирается толпа, и каждый норовит оторвать себе клочок на память. Между прочим, пресс-бюро, которое вроде бы занимается рекламой, выдает мне по купальнику в день, а к вечеру от него уже ничего не остается. Об этом и по радио говорили. Вчера я тоже выступала по радио, говорила о неореализме; мне кажется, что я сказала примерно следующее: то, что показывают в неореалистических фильмах, — все настоящее, поэтому они такие замечательные, что хочется плакать. Потом я говорила о фильме, который показывали накануне вечером. Это была картина об одном старом учителе, у которого нет денег, чтобы заплатить за меблированную комнату, и он решает броситься под поезд. Я сказала, что этот фильм очень хороший, но я знаю, есть люди, которые живут еще хуже, например, по соседству с моим домом жил старый полковник в отставке по прозвищу Самострел, так он был покрыт вшами, как дуб муравьями, и в конце концов умер с голоду. Я разошлась и сказала, что, по-моему, если неореализм будет жить, мы еще не то увидим.

Правда, некоторые фильмы еще пока не сделаны, но в жизни есть столько потрясающих историй, и если подождать, когда неореализм пойдет дальше, их увидят и за границей. В общем, я устроила настоящую полемику, распалилась и кричала во весь голос, и если бы время не вышло и сзади меня не тянули и не делали всякие знаки, я бы продолжала говорить, потому что те, кто сидел в зале радиостудии, похоже, были очень довольны и хлопали в ладоши. А у итальянских руководителей группы лица страшно вытянулись, и мне сказали, что я не должна была так хорошо говорить об этом фильме, да еще так запальчиво. Я сказала, что ужасно люблю полемику, а им и возразить было нечего.

Посылаю тебе фото в купальном костюме. Он и сейчас на мне, когда я пишу и думаю о тебе. Я бы тебе писала и писала, но надо заканчивать, потому что пришел французский журналист — он каждый вечер приходит, чтобы брать у меня интервью об атомной бомбе, а для этого требуется время, так как в атомных бомбах я кое-что смыслю.

Прости, что пишу мало, но у меня столько дел и днем, и ночью. Крепко целую тебя.

Оттавия

Письмо восьмое

Дорогой Филиппо, не помню, писала я тебе в последнем письме или нет, что Пунта дель Эсте находится в Парагвае. Я-то думала, что еду в Парагвай, а сегодня узнала, что мы в Уругвае. Эти два названия так легко перепутать, что позавчера, когда я выступала по радио о неореализме, то два или три раза вместо Уругвая, где проходит фестиваль итальянского кино, назвала Парагвай. Потом меня здорово упрекали. «А почему вы меня не поправили?» Но, видимо, я говорила с таким напором, что им не удалось меня прервать. Ты же знаешь, когда я набираю четвертую скорость, остановить меня не может никто.

Обычно, когда киношники хотят дать знать что-нибудь газетам, они устраивают пресс-конференцию, и журналисты слетаются на нее, как мухи, потому что им всегда нужны новости для своих статей. Вот и я решила устроить пресс-конференцию и извиниться за то, что спутала Уругвай, такую замечательную страну, с каким-то противным Парагваем. Да и вообще я хотела сказать журналистам, что они, наверное, к этому привыкли, люди часто ошибаются из-за того, что эти названия похожи как две капли воды. Так что если я думала, что нахожусь в Парагвае, а вовсе не в Уругвае, вы уж меня простите. Если бы возникли какие-то трудности, я бы заплакала; девушку, которая плачет, всегда прощают.

Я пошла к руководительнице пресс-бюро фестиваля попросить, чтобы она организовала пресс-конференцию с моими публичными извинениями перед журналистами. И знаешь, что она мне сказала? Что она уже сама все сделала и попросила у журналистов извинения от моего имени. Я вышла из себя и закричала: «Кто позволил вам говорить от моего имени?» Ты уже, наверное, понял, дорогой Филиппо, что в этих киношных кругах можно получить массу удовольствия и денег, если, конечно, повезет, но нужно еще научиться пускать в ход зубы. Вот и получилось, что эта толстозадая из пресс-бюро устроила себе такую рекламищу вместо меня, и еще неизвестно, что она сказала о моей ошибке: очень просто могла выставить меня последней дурой.

Если не считать этой истории, все здесь, в Пунта дель Эсте, прошло как по маслу, и вечером мы все вместе ужинали в ресторане «Эль Карбурадор», а когда ужин кончился, участники фестиваля разошлись кто куда. Я тут нарасхват не только у членов итальянской делегации, но и у уругвайцев, а они все такие галантные, как старинные рыцари, и соперничают из-за меня. Раздражает только, что уругвайцы говорят на своем языке, так что с лета ничего не поймешь. Один только уругвайский журналист, его зовут Хосе Мануэль Молина, говорит по-итальянски. Он обещал написать обо мне большую статью в своем журнале «Макарумба». Чтобы ближе познакомиться со мной, он предложил мне показать Пунта дель Эсте ночью, и я согласилась, пусть эта толстозадая тетка из пресс-бюро увидит, что я могу обойтись и без ее пресс-конференций.

Вчера вечером, когда мы закончили беседу с французским журналистом, зацикленным на атомной бомбе, Хосе Мануэль повез меня на катере по реке Рио де ла Плата, которая впадает в море именно здесь, в Пунта дель Эсте. Поскольку название реки показалось мне смешным, Хосе Мануэль объяснил, что plata означает серебро. Представляешь, какой у них смешной язык? Собака, например, зовется здесь perro, а такса — perro-tranvia. Да, очень чудные, эти иностранные языки, просто не понимаю, почему уругвайцы не помирают со смеху, разговаривая на таком смешном языке, который, как я слышала, чем-то похож на испанский. Такая небось неразбериха у них на кухне с этим их aceite[4], то есть маслом. В общем, гуляя по ночам с этим журналистом, я выучила несколько уругвайских слов: вдруг пригодятся.

Когда вчера вечером мы опять катались на катере, вдруг хлынул такой ливень, нас словно из ведра окатило с головы до ног, и нам пришлось скорее возвращаться в отель, чтобы переодеться. На следующее утро светило такое солнце, что казалось, будто камни трескаются, но мне объяснили, что здесь климат такой же сумасшедший, как и местные жители. Я уже ничему не удивляюсь, потому что кино приучает тебя ко всяким чудесам.

Я лично этот кинофестиваль в Пунта дель Эсте считаю дармовыми каникулами. Каждое утро хожу на пляж (а он раз в десять длиннее нашего пляжа в Тормаранче) вместе с этим Хосе Мануэлем, который такой галантный и уважительный, как старинный рыцарь. От долгого пребывания на солнце я сильно загорела. У меня загорела даже грудь, которую не надо прикрывать — такая мода на этом пляже. Когда мы увидимся, ты обалдеешь, потому что я стала вся черная, как африканка, но, думаю, ты будешь доволен, потому что весь этот загар — для тебя, а ты любишь заниматься любовью при свете.

---

[4] Aceto по-итальянски уксус.

Вот видишь, твоя Оттавия рассказывает тебе все, ну совершенно все, и могла бы написать еще сотню страниц, чтобы ты понял, как здешняя жизнь отличается от жизни в Италии, но мне не хочется, чтобы из-за всяких маленьких глупостей ты стал ревнивым. Например, один фотограф — приятель Хосе Мануэля — хотел снять меня совсем голой. Чтобы убедить меня, он сказал, что ему женщины вообще ничуть не нравятся и что сексуальный интерес он испытывает к мужчинам. Конечно, надо быть окончательным наглецом, чтобы делать такие признания девушке, которую знаешь какой-нибудь час. В конце концов я ему сказала, что в крайнем случае могу показать ему грудь — между прочим, она у меня очень красивая, ты сам свидетель, — но об остальном и речи быть не может. Он продолжал настаивать, говорил, что снимал десятки совершенно голых девушек и готов заплатить мне пятьдесят песет. Когда он предложил деньги, я так разозлилась, что выставила его из своей комнаты. Я рассказываю тебе об этом случае, надеясь, что ты оценишь мою честность. Жаль только пятьдесят песет, которые мне совсем бы не помешали. Да я ведь еще и в Риме отказалась сниматься голой, хотя меня уверяют, что так делают все. Но не я. Здесь я развлекаюсь вовсю, как настоящая представительница итальянского кино, но не делаю ничего плохого и постоянно думаю о своем Филиппо — и днем, и ночью.

Единственное, что мне не по душе, — то, что, стараясь не выглядеть провинциалкой, я должна пить какое-то гнусное пойло, которое называется текилой, от него у меня сразу начинает кружиться голова, и я не могу устоять на ногах. К счастью, Хосе Мануэль очень заботливый и вчера вечером отвел меня в гостиницу, не то я не смогла бы попасть в дверь своей комнаты. Ты, чего доброго, еще подумаешь, что я стала пьяницей, но такой опасности нет, потому что вот уже два дня от этой ужасной текилы меня часто тошнит.

Каждый вечер, ложась в постель, я думаю только о тебе, особенно сейчас, в этом далеком Уругвае, где никто не может заменить мне тебя ни днем, ни ночью. Я люблю только тебя на всем белом свете. «Besame mucho» — так называется песенка, которую поют здесь все, и если бы у меня было хоть немножко слуха, я бы спела ее тебе, а вместо этого приходится крепко целовать тебя по-итальянски.

Оттавия

Письмо девятое

Дорогой Филиппо, во время длиннющего полета на самолете, это когда мы уже возвращались домой, меня все время рвало. Не знаю, испортила ли я себе желудок текилой, или причина тому грозы и воздушные ямы, из-за которых нас швыряло, как в «летающей восьмерке». Сказать не могу, как мне было стыдно, потому что среди всех пассажиров так плохо было только мне, несчастной провинциалке. Так что все мои восторги от этого путешествия испарились.

Чиновник, который пригласил меня в Пунта дель Эсте как представительницу итальянского кино, всю дорогу утешал меня, заказал для меня два двойных кофе, от которых мне, по-моему, стало только хуже, но я ему, конечно, этого не сказала, а то бы он еще обиделся. Во время полета я все время прижималась к окошку, надеясь, что открывающийся вид поможет мне унять тошноту. К сожалению, видны были только облака — то белые, то черные, грозовые. Да уж, если будут устраивать еще фестивали за границей, боюсь, меня больше не пригласят, скажут, что я не переношу полет на самолете. Хотя, когда мы летели туда, меня совершенно не тошнило. Еще этого мне не хватало, но я же такая упрямая, что добьюсь успеха в любом случае, хотя иногда меня и выворачивает наизнанку.

В Риме меня ждало твое письмо, в котором ты пишешь, что рыцари и в старину трахали женщин как сумасшедшие. Ну что ж, я пытаюсь правильно оценивать ситуацию, но почему-то всегда ошибаюсь. Что касается Хосе Мануэля, то он почти ничего и не пытался сделать, и мне прямо чуть плохо не стало, наверное, он понял, что я не из тех, с которыми все так просто и легко. Конечно, слушать комплименты ужасно приятно, но стоит им распустить лапы, так я защищаюсь, словно тигрица. Иногда я говорю себе, что надо быть по-

снисходительнее: естественно же, что мужчины всегда пытаются добиться своего, кто не рискует, тот не выигрывает.

Представляешь, несколько недель назад в Рим приехала знатная принцесса из какой-то восточной страны, и поначалу все вели себя с ней довольно робко, но потом она стала давать направо и налево и трахалась со всеми подряд, даже встоячку за картонными декорациями «Чинечитта». Мне рассказывали, что однажды, когда шла съемка фильма в квартире, выгороженной в павильоне, одна стенка стала ходить ходуном, как при землетрясении. А это принцесса трахалась стоя с помощником режиссера. Хуже всего, что эта проститутка — а она знаешь, какая богачка, — явилась в Италию, чтобы отнять работу у тех, кто в ней нуждается, например, у меня. Счастье еще, что она как актриса полное ничтожество, скоро ее карьера закончится, и она освободит место тем, кто способнее ее.

С женщинами особенно везет продюсерам и режиссерам, потому что именно они подбирают актрис для фильмов, и, конечно, все попадаются на крючок. Вот я рассказываю тебе все подряд, и ты еще подумаешь, что кино — это большой бордель, но это не так, мне хочется убедить тебя, что киношники разные бывают, попадаются среди них отъявленные мерзавцы, но, к счастью, я пока имела дело только с приличными людьми, которые всячески хотели мне помочь. Если не считать эту толстую задницу из уругвайского пресс-бюро, но она обо мне еще вспомнит.

Если уж на то пошло, кино — это лотерея. Пусть мне не доведется стать актрисой (надо быть разумной и взвешивать любые возможности), знаешь, чем я займусь? Вот сяду и напишу роман. Тем у меня дополна: все эти люди, которых я встретила в Риме, мое путешествие в Уругвай, истории, которые мне рассказывали про ту важную принцессу, мои соображения об атомной бомбе, а главное — красивая любовная история, сплошные жар и пламя. Если роман получится у меня таким, как я хочу, возможно, по нему снимут фильм. Ты же сам видел, как часто фильмы делают по книгам. Вот недавно сняли фильм по книжке малограмотной актрисули, с которой я познакомилась в доме Фабио. Если уж ей удалось написать роман, чем я хуже?

Теперь я решила несколько дней отдохнуть, потому что в путешествии очень устала, и время от времени меня еще подташнивает, думаю, что из-за этой проклятой текилы. Клянусь, что раньше, чем через год, я не прикоснусь к такому сильному спиртному. Во-первых, из-за моего желудка, а во-вторых, потому что я быстро пьянею от одного только стакана, а когда я пьяна, голова у меня идет кругом, и я сама не знаю, что творю. Ясное дело, кино — это кино, но прежде всего надо спасать свою жизнь и свою честь.

Слава богу, что есть ты, и когда я увижу, что дело плохо, сяду на поезд и примчусь в твои объятия, потому что я всегда твоя.

Оттавия

Письмо десятое

Дорогой Филиппо!

А я-то надеялась вернуться в Рим и сразу же приняться за работу, но тут в кино, кажется, разразился ужасный кризис. Хуже всего, что я ничего не заметила, не то я стремглав помчалась бы обратно домой и не жила бы вдали от тебя столько времени. Мне рассказали вещи, от которых голова пухнет, например, что у продюсеров долги по триста или четыреста миллионов. Бедняги, как они смогут расплатиться! Я позвонила Фабио, чтобы он немедленно вернул мне те пятьдесят тысяч, но оказалось, что он в тюрьме. Чиновник, который возил меня в Пунта дель Эсте, к несчастью, умер два дня назад. Понятия не имею, кто может теперь мне помочь. Ты знаешь, что я не из тех, кто позволяет себе пускаться во все тяжкие и ходить по рукам, и потому сижу целыми днями у себя в комнате с этой своей тошнотой и только и делаю, что реву и курю одну сигарету за другой. О кино я больше и думать не думаю, да ты и сам прекрасно знаешь, что оно мне никогда не нравилось из-за этих киношников, которые сегодня осыпают тебя комплиментами, а назавтра даже не здо-

роваются, и если бы меня силком не втянули в такое дело, я бы ни за что не пошла в актрисы.

По-моему, в этом кризисе виноваты, главным образом, актеры, которые сами ничего не стоят и получают по сто миллионов за фильм, а потом, вместо того чтобы учиться работать, начинают соревноваться: у кого машина длиннее. У меня и в голове таких мыслей не было, я согласилась бы работать и за миллион, и даже за полмиллиона в месяц. Они от меня отказались, но еще пожалеют об этом, а когда станут меня искать, будет уже слишком поздно.

Не будь у меня моего Филиппо, я бы уже бросилась в Тибр, тогда кончились бы мои страдания и мысли о будущем. Деньги, которые оставались, когда я вернулась с фестиваля, все ушли на доктора, который сказал мне страшную вещь: оказывается, я жду ребенка. Клянусь тебе, я разрыдалась, а он сказал, что это точно, и вот теперь я в отчаянии, и если ты мне не ответишь, брошусь в Тибр. Ты можешь спросить, как это случилось, но я и сама не знаю — знаю только, что мне хочется плакать, и плачу. Может, это случилось, когда мы с Фабио были выпивши, но думаю, что ты не простишь меня, даже если тогда я была пьяная. Сама не знаю, как я все это тебе написала, но я всегда была с тобой откровенной, такой и останусь, потому что ты единственный человек в мире, который может меня понять, но если и ты меня не поймешь, значит, для меня все кончено. И все-таки еще раз прошу у тебя прощения, хотя знаю, что теперь ты меня не простишь, и целую тебя крепко-крепко, может быть, в последний раз.

Оттавия

Письмо одиннадцатое

Дорогой Филиппо, слава богу, что от тебя пришла телеграмма, если бы не она, твоя Оттавия лежала бы уже на дне Тибра. Ты такой добрый, простил меня и выслал деньги на дорогу. Я буду любить тебя всю жизнь и ни слова не скажу больше о кино, которое меня погубило. Глаза у меня теперь открылись, и я больше не позволю себя охмурить. Сегодня утром я ходила к Мадонне и дала обет ни за что больше не возвращаться в Рим, а когда мы поженимся, то в свадебное путешествие поедем куда угодно, только не сюда. Я так убита тем, что натворила, и не хочу видеть эти места даже на картинках. А ты такой хороший и совсем не заслужил моего предательства. Завтра утром перед отъездом зайду на минуточку в контору продюсера, который в Пунта дель Эсте подписал со мной контракт, и если мне удастся получить сто тысяч лир, они пригодятся, когда родится младенец. Тех пятидесяти тысяч, которые я дала Фабио, больше нет, но когда я вернусь, то по воскресеньям мы не будем больше ходить в кино и тогда сможем откладывать четыреста лир в неделю — получается тысяча шестьсот лир в месяц, то есть девятнадцать тысяч двести лир в год. Это тоже для ребенка.

Я думаю, что при таком кризисе многие актрисы бросятся в Тибр, и вообще, из числа тех, кто попадет в тюрьму, и тех, кто утопится, я еще самая счастливая, потому что у меня есть мой Филиппо из сберкассы, и если я поднажму немножко на епископа, то смогу добиться, чтобы тебя назначили старшим бухгалтером и прибавили зарплату. Вот увидишь, какая у тебя будет женушка, а если бы я не поехала в Рим, то не стала бы такой умницей, потому что здесь смогла научиться многому. Знай я это раньше, со мной не случилась бы такая нехорошая история, но когда родится ребенок — то ли от Фабио, то ли от кого другого, — нам ведь все равно, потому что я люблю тебя, и будем считать, что он твой, и ты полюбишь его, ты же добрый и сможешь простить мне ошибку, а может, две или три, главное, чтобы они больше не повторялись, а это я тебе обещаю, клянусь, а в четыре часа сяду в поезд и вернусь домой. Обнимаю тебя и целую со слезами на глазах.

Оттавия

Перевод с итальянского Энги Двин

S U M M A R Y

Festival — what for and whom for?
Conversation with the Program director of Moscow International Film Festival Kirill Razlogov and General director of Intercinema XXI company Raisa Fomina.

Andrei Shchigolev
Random coincidences
Review of Egor Konchalovsky's ESCAPE (Russia).

Lidya Kuzmina
Hollywood in Russian style
Review of Alexei Sidorov's FIGHT WITH THE SHADOW (Russia).

Nina Tsyrkun
By sides
Review of Fenton Bailey and Randy Barbato's inside DEEP THROAT (USA).

Evgeny Gusyatinsky
Common places
Review of Alexandre Paine's SIDEWAYS (USA).

Irina Lyubarskaya
Effect of Transmooker
Review of Robert Rodriguez and Frank Miller's Sin City (USA).

Elena Stishova
What a Portrait, what a Landscape!
Lexicon of Sergei Loznitsa. Portrayal of the filmmaker.

Sergey Loznitsa
The end of «documentary» cinema
Reflexions on the nature of documentaries.

Viktoria Belopolskaya
Truth is over there. With the camera
Survey of creation of Sergei Loznitsa.

Irina Lyubarskaya
The right for an error
Portrayal of Robert Rodriguez.

Alexandre Shpagin
Religion of war
Subjective notes on god-seeking in war cinema.

Larisa Malyukova
The ship has moved on... Which way to go?
Suzdal-2005. Coverage of the Festival of animation.

Alla Demidova:
«I reject the parts with the characterization only»
Interview with the actress by Elena Kutlovskaya.

Sergei Machilsky:
«If the spectator feels smell in the frame...»
Interview by Arina Abrosimova.

Vladislav Mikosha
I stop time
Memoirs of the war cinematographer.

Rostislav Yurenev
In justifiction of this life
Memoirs of the war pilot.

Luigi Malerba
Le lettere di Ottavia
Excepts from the novel.

-2 АВГ 2005
€22962

Журнал издается при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Елена Стишова, Евгения Субботина, Нина Цыркун, Галина Элькина
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 16.06.05. Подп. к печати 30.06.05
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,95. Уч.-изд. л. 15,89
Заказ 5298. ГП «Московская типография №13»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Журнал издается при поддержке телеканала ТНТ

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2005

ТЕЛЕКАНАЛ ТНТ

РЕАЛИТИ-ШОУ

ГОЛОД

С 7 АВГУСТА

12 ЧЕЛОВЕК С ЗАВЯЗАННЫМИ ГЛАЗАМИ ВЫВОЗЯТ В НЕИЗВЕСТНЫЙ ГОРОД* ЗА ГРАНИЦЕЙ. ОНИ ОКАЖУТСЯ В ДОМЕ, ГДЕ ЕСТЬ ВСЕ, КРОМЕ ЕДЫ... ИХ ЗАДАЧА – ВЫЖИТЬ В ЧУЖОЙ СТРАНЕ.

* УГАДАЙ ГОРОД, ГДЕ БУДЕТ «ГОЛОД»– и получишь шанс выиграть иномарку! SMS с названием города пошли на номер 3308

СТАВКИ УДВОЕН!

ПРИЗ – $2000 В МЕСЯЦ ДО КОНЦА ЖИЗНИ ПОБЕДИТЕЛЯ.

ГОЛОД ВОЗВРАЩАЕТСЯ НА ТНТ!

WWW.GOLODTNT.RU
WAP.GOLODTNT.RU

Стоимость SMS-сообщения 0,75 у.е. без учета налогов по курсу ЦБ РФ на день отправки.

Индекс 70402
ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, Л.АННИНСКОГО, Е.ГУСЯТИНСКОГО, Д.ДЕСЯТЕРИКА, И.КВИРИКАДЗЕ, С.ЛУНГИНА, И.ЛЮБАРСКОЙ, Т.МОСКВИНОЙ, Н.ПАЛЬЦЕВА, А.ПЛАХОВА, Е.ПЛАХОВОЙ, Д.САВЕЛЬЕВА, Е.СТИШОВОЙ, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ «ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»

Кто заказывает музыку? Про что снимаем кино...
Новое доверие: перспективы неигрового кино

В РУБРИКЕ «РЕПЕРТУАР»

«СТАТСКИЙ СОВЕТНИК» Филиппа Янковского
«ЖМУРКИ» Алексея Балабанова
«КРАСНОЕ НЕБО. ЧЕРНЫЙ СНЕГ» Валерия Огородникова
«ДИТЯ» Жан-Пьера и Люка Дарденнов
«СКРЫТОЕ» Михаэля Ханеке
«МАНДЕРЛАЙ» Ларса фон Триера
«ПОСЛЕДНИЕ ДНИ» Гаса Ван Сента

В РУБРИКЕ «ИМЕНА»

ЮРИЙ НОРШТЕЙН
КОНСТАНТИН БРОНЗИТ
ВЛАДИМИР МИРЗОЕВ

В РУБРИКЕ «РАЗБОРЫ»

Канн-2005
Современное венгерское кино
Профессионализм ток-шоу

В РУБРИКЕ «ОПЫТ»

ВИТАЛИЙ ТРОЯНОВСКИЙ
ЮРИЙ КОРОТКОВ

В РУБРИКЕ «ПУБЛИКАЦИИ»

Виталий Мельников. ЖИЗНЬ — КИНО
Михаил Калатозов. ПИСЬМА
Лидия Жукова. ВОСПОМИНАНИЯ

В РУБРИКЕ «ЧТЕНИЕ»

Юрий Коротков. ДЕВЯТАЯ РОТА